

ARTE Y POESIA

MARTIN HEIDEGGER

BREVIARIOS

Fondo de Cultura Económica

BREVIARIOS

del

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

229

ARTE Y POESÍA

MARTIN HEIDEGGER

Arte y Poesía

Traducción y Prólogo

de

SAMUEL RAMOS



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en español, 1958
Primera reimpresión argentina, 1992

Título original:
Der Ursprung des Kunstwerkes, primera edición 1952; última 1980
Hölderlin und das Wesen der Dichtung, primera edición 1937; última 1971

Av. de la Universidad 975; 03100 México
Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
Suipacha 617; 1008 Buenos Aires

ISBN: 950-557-124-0

Impreso en Argentina - Printed in Argentina
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

PROLOGO

Los dos ensayos cuya versión española aparece en este volumen constituyen hasta ahora las reflexiones que Heidegger ha dedicado para responder más estrictamente al problema de la estética. Son *El origen de la obra de arte* y *Hölderlin y la esencia de la poesía*, que se reúnen con el título abreviado de *Arte y poesía*. Ambos escritos fueron leídos por su autor en conferencias sustentadas con diferencia de algunos meses, sucediéndose cronológicamente en el orden citado. Cierto que el ensayo sobre la poesía fue publicado antes de 1937 y el ensayo sobre el arte en 1952. Sin embargo, no adoptamos el orden de su aparición editorial, sino el orden en que se presentaron al pensamiento de Heidegger, como el más lógico, y que facilitará más la comprensión del lector, puesto que en el escrito sobre poesía se aplican algunas ideas más ampliamente explicadas en el escrito sobre arte.

La estética del siglo XIX, según observa N. Hartmann, se dedicó de modo muy unilateral a tratar el arte como actividad subjetiva, dejando en segundo término el examen profundo y directo de la obra de arte que es al fin de cuentas el motivo determinante de aquella actividad. El cambio de dirección del pensamiento estético que pide Hartmann no se ha producido hasta nuestro siglo, y puede considerarse

pia esencia. Hace observar Heidegger que de las tres interpretaciones del ente la que ha alcanzado el mayor predominio es la de la unión de materia y forma, porque se ha derivado del análisis del útil, muy próximo a la representación humana, puesto que el útil es nuestra creación. La cuestión para Heidegger es discernir las diferencias esenciales y los puntos comunes entre la cosa, el útil y la obra de arte.

Una vez desbrozado el camino, sobre todo, demoliendo los prejuicios tradicionales, se inicia la parte constructiva, adoptando un método que es el fenomenológico, puesto que consiste, como dice el autor, en describir simplemente un útil "sin teoría filosófica alguna". La práctica no se ajusta estrictamente a este programa como lo puede comprobar el lector, que encontrará entremezcladas la descripción con la interpretación, la fenomenología con la hermenéutica. Este es, por lo demás, el método que explícitamente adopta Heidegger en su ontología fundamental.[1] Toda ontología es fenomenología, porque no hay nada tras del fenómeno y si hay que descubrirlo es porque éste siempre se oculta o se disimula. Pero en vez de elegir como materia de su investigación un útil real, por no juzgarlo indispensable, Heidegger toma un cuadro de Van Gogh que representa un par de zapatos viejos de cam-

[1] Cf. *El ser y el tiempo*, trad. esp. de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, pp. 41-42.

pesino. La pintura es de estilo naturalista que el mismo Van Gogh en una de sus cartas (529) califica de "naturaleza muerta". La vejez de los zapatos ha sido captada de modo tan extraordinario por el artista qué en las deformaciones que han quedado como huella del trabajo puede leerse la historia de la campesina que los usa. Y tal es en efecto la descripción que hace Heidegger, con cierto aliento literario, para mostrar a través de la expresión de la pintura, el mundo y la vida de la mujer que porta esos zapatos. Sólo que este esfuerzo descriptivo lo encamina el filósofo, de propósito, a un fin distinto a la mera exégesis del cuadro. Se trata nada menos que de descubrir la esencia del útil, cosa que logra, aparentemente, afirmando que tal esencia radica no en el servir para algo, sino en lo que llama "ser de confianza" *(Verlässlichbkeit)*. Este rasgo del útil lo conocen hace tiempo los fabricantes norteamericanos que para atraerse el interés de la clientela, anuncian con frecuencia su producto como algo ***dependable***, como algo a lo que puede tenerse confianza. Pero ellos garantizan esta cualidad únicamente cuando el útil se ha sometido a una severa experiencia de su eficacia. Uno puede tener confianza en una pluma fuente o en un automóvil cuando hay pruebas muy abundantes de que sirven. ¿O se trata acaso de una de estas ideas sutiles de Heidegger, cuya interpretación sería que para este filósofo el útil sólo es plenamente útil cuando se usa? Así que, por ejemplo, los zapatos no son en

verdad tales cuando se encuéntran en el escaparate de la zapatería, sino hasta que alguien los usa y adquiere confianza en ellos. Siendo poco convincente el descubrimiento de Heidegger lo que debe ponerse en duda no es si el ser del útil es o no "ser de confianza", sino si este dato se lo reveló la pintura o como él dice si "el cuadro habló". Pero dejemos abierta esta interrogación y pasemos a la conclusión más importante que se refiere al arte mismo. El cuadro de Van Gogh es admirable porque en un objeto humildísimo, como son unos zapatos viejos, nos revela, con su fuerte expresión pictórica, una vida y un mundo que una mirada vulgar ni siquiera hubiera sospechado. Sin embargo, ante el cuadro sentimos como si de pronto surgieran para nosotros esos pobres zapatos en la plenitud de su verdad: "El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es, este ente sale al estado de no-ocultación de su ser." Esta conclusión parece tener un puro sentido ontológico, pero este sentido para Heidegger es al mismo tiempo la significación estética de la pintura. "En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente." Por cierto que el filósofo no nos dice aquí, ni en ninguna otra parte, dónde se repite la misma fórmula, quién y cómo pone en operación la verdad del ente.

En toda la obra de Heidegger corre como un *leitmotiv* la idea de que la verdad no es sólo la propiedad del conocimiento que se enuncia en un

juicio, sino propiedad del ser mismo. Esta idea se origina en Grecia (Parménides) pero fue abandonada por los mismos griegos y ocultada por la tradición filosófica posterior. "...Llamamos verdadera no sólo a una proposición, sino también a una cosa, por ejemplo, oro verdadero a diferencia del falso" (p. 82). Aquí, pues, el concepto verdad tiene el sentido de autenticidad. El ente es verdadero en cuanto es auténtico, en cuanto se presenta tal cual es. Entonces la verdad y el ente son la misma cosa. Originalmente la verdad tuvo un sentido ontológico aun cuando pronto fue desplazado por su concepto *puramente lógico. Por más que la estética* de Heidegger tenga el matiz que le imprime todo el orden sistemático de su filosofía, no se puede menos que recordar, por asociación, una corriente intelectualista en la estética que en mayor o menor grado identifica el arte con la verdad, atribuyéndole así un cierto alcance metafísico. Tal ocurre, por ejemplo, en Schelling, en cuya *Filosofía del arte* se encuentran expresiones como ésta: "Belleza y verdad son en sí o según la idea la misma cosa." Pero este tema de la verdad resuena constantemente en la *Estética* de Hegel en donde se podrían encontrar muchas frases como éstas. "Arte, religión y filosofía tienen esto de común que el espíritu finito se ejercita en un objeto absoluto que es la verdad absoluta." La estética de Schopenhauer tiene también un acento metafísico, al explicar que el arte o expresa la Idea objetivada de la voluntad, o hace

presente a la voluntad misma como sucede en la música. El supuesto más o menos explícito en algunas de estas filosofías es que el artista como individuo de excepción, dentro del común de los hombres, está dotado de un poder visionario que penetra profundamente en todas las cosas. De algún modo, ante sus pupilas limpias de todo interés mundano, se presenta la realidad como es en sí misma, que una vez reflejada en la obra, sorprende como una revelación al ser vista por los demás. Es el hombre que al despojarse del velo de Maya que oculta la verdad de las cosas las descubre en su auténtico ser. La idea no es ignorada por muchos artistas y amantes del arte. En varias doctrinas estéticas, como he dicho antes, aparece la misma tesis, sólo que con matices intelectualistas, místicos o irracionalistas de acuerdo con el contexto de cada filosofema personal.

Ahora entraremos con Heidegger a considerar otros aspectos de la obra de arte. Los Eginetas en la colección de Munich, la *Antígona* de Sófocles, el templo de Paestum y la catedral de Bamberg no son ya las obras que fueron porque su mundo se ha desvanecido. "La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura" (p. 70). La obra de arte no es completa por sí misma, tomada aisladamente, sino sólo dentro de un conjunto de relaciones que trascienden su entidad concreta, para integrarla al mundo que la rodea.

Preexisten a su aparición un conjunto de seres, pero es la obra la que proyecta una especie de luz sobre ellos y se convierte en el centro que los unifica y los constituye en un mundo. Esta idea es ilustrada con el examen, un poco imaginario, de un ejemplar artístico que es en este caso una obra arquitectónica elegida intencionalmente por no pertenecer a las artes representativas. Se trata de un templo griego —tal vez el de Paestum. Al construir el templo, por motivos religiosos, quedan asociados con él todos los momentos trascendentales de la vida de un pueblo cuyos destinos parece presidir el dios con su presencia. Pero el templo como obra material viene a producir una transformación en la apariencia del paisaje. La piedra misma por su luminosidad hace "que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inconmovible de la obra contrasta con el oleaje del mar y por su quietud hace resaltar su agitación" (p. 71). Este ámbito que nosotros conocemos como la naturaleza estaba ahí, pero el templo viene a darle un relieve y una claridad que antes no tenía. A su vez este fondo contribuye a definir mejor los contornos, las superficies y los volúmenes de la piedra de que está hecho el templo. En este juego de influencias y contrastes, según la fina observación de Heidegger, todo se vivifica y se anima.

La obra de arte pone de manifiesto un mundo no en el sentido del mero conjunto de cosas exis-

tentes, ni en el de un objeto al que se pueda mirar. La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco lo tienen. El mundo es la conciencia que se enciende como una luz para dar cuenta al hombre de su existencia y de su posición en medio de los otros seres existentes; todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y cercanía, su amplitud y estrechez. El hombre se hace consciente de su destino histórico, de su dependencia de los dioses que pueden conferirle o negarle su gracia. Este mundo no es un mundo abstracto como forma de inteligibilidad de todo lo existente. Se trata de una pluralidad de mundos concretos, que son como la atmósfera espiritual que influye en la vida de cada pueblo, cada época, cada momento histórico. "Lo que permite al pensador griego del siglo VI poner todas las cosas como inteligibles, y sintetizarlas, no es tanto el concepto abstracto del mundo, sino la realidad del mundo antiguo." [2] Hay, pues, en el pensamiento de Heidegger una diferencia entre el concepto del mundo expresado en *El ser y el tiempo* y en *El origen de la obra de arte.* Esta diferencia depende, según De Waelhens, de que están llamados a diferente función; "...el mundo que se expresa en la obra de arte, no es ya una exigencia, sino un contenido especificado, un con-

[2] A. de Waelhens, *La Philosophie de Martin Heidegger,* Instituto Superior de Filosofía de Lovaina, 1942, p. 289.

tenido de ideas, de sentimientos y de proyectos que va a hacer inteligible lo singular y lo concreto."[3]

Pero esta expresión ideal de la obra de arte no puede flotar en el aire, sino que tiene que asentarse en algo permanente y material. Todas las obras de arte están hechas de eso que se llama la materia prima y ésta tiene que extraerse de la naturaleza. Lo que nosotros llamamos naturaleza, la llama Heidegger la *tierra,* en el sentido metafórico o mitológico tradicional de la "madre tierra", que engendra y alimenta a todos los seres y luego los recoge en su seno. Como ser femenino guarda celosamente su secreto, es hermética y resiste todo intento científico o metafísico para penetrar en su enigma. Es lo irracional por excelencia. Este hiato cognoscitivo es, hasta cierto punto, superado por el arte. Al manifestarse un mundo en la obra artística hace al mismo tiempo que la tierra sea tierra. "La roca llega a soportar y a reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción" (pp. 76-7). Es decir, todos estos materiales, por medio del arte, llegan a revelar su entidad antes oculta. Es cierto que el útil está hecho también de materia, pero ésta desaparece ante lo único que cuenta, que es el servicio. Además, con el uso sufre un desgaste. Puede prescindirse tal vez del sentido metafísico de esta profunda observa-

[3] *Op. cit.,* p. 290.

ción de Heidegger, pero lo que queda entonces tiene, a mi juicio, el valor de rehabilitar la participación esencial de la materia en la obra de arte, subestimada por el idealismo estético (Croce, Collingwood), para el cual la obra de arte está ya completa en el espíritu como "estado mental" o como "intuición", siendo su materialización objetiva un hecho accesorio.

Lo certero de la intuición de Heidegger es el percibir que la materia no es simplemente un "cimiento cósico" de la obra de arte, sino que tiene dentro de su unidad estética un valor propio, sea o no este valor una revelación ontológica de la tierra. Desde luego, entiendo que este valor es un valor estético, reconociendo, por otra parte, que en la pintura y la escultura, la brillantez del colorido o las preciosas calidades del mármol tallado, o bien el sonido en la música, los variados timbres de los instrumentos, son manifestaciones sensibles que algo tienen que ver con la constitución interna de los diversos materiales que se emplean en su producción. Me refiero a las materias colorantes, piedras, maderas, metales, membranas, etcétera.

Mas para completar la concepción de Heidegger es preciso añadir que en la obra de arte el mundo y la tierra sostienen una lucha porque son elementos antagónicos, porque el mundo tiende a hacerse patente, a exponerse a la luz, mientras que la tierra al contrario tiende a retraerse dentro de sí misma, es auto-ocultante. Como si quedara objetivada de

modo virtual y permanente la lucha del artista en el momento creador, entre la materia inerte y resistente y su voluntad de darle una forma para expresar un sentido espiritual. Hay en este forcejeo algo que se desgarra en lo más duro, pero es precisamente en esta desgarradura donde se puede encontrar un acoplamiento. Heidegger elige un templo para ilustrar su teoría, quizá porque es en la arquitectura donde más se impone la presencia de la materia y por esto la tensión de fuerzas es más evidente. Ya Simmel, en un pequeño ensayo, *Las ruinas*, había descrito el conflicto en términos menos esotéricos que los de su compatriota: "La arquitectura es el único arte en que se apacigua y aquieta la gran contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza; en la arquitectura llegan a perfecto equilibrio dos tendencias contrarias: la del alma que aspira hacia arriba y la pesantez que tira hacia abajo. . . La arquitectura, si bien utiliza y reparte el peso y la resistencia de la materia con arreglo a un plan ideal, permite empero que dentro de éste, la materia actúe según su naturaleza inmediata y realice aquel plan como con sus únicas y propias fuerzas." Si como lo comprueba esta cita de Simmel, la teoría de la lucha puede interpretarse de algún modo en la arquitectura, queda como problemático si la tesis de Heidegger puede ser igualmente válida para todas las demás artes. Tal vez pueda suponerse una cosa semejante sólo en aquellas obras de arte que deben su existencia fí-

sica a una determinada materia, extraída directamente de la naturaleza, como la pintura y la escultura. Sería mucho más forzado hacer entrar en la teoría obras como las musicales que se realizan mediante instrumentos previamente fabricados o como las poéticas cuya materia es el lenguaje, que es ya por sí una creación espiritual del hombre.

El último capítulo del ensayo "La verdad y el arte" es el de más difícil comprensión —y, por lo tanto, de traducción— porque vuelve Heidegger a adoptar su lenguaje oscuro y a hacer juegos de palabras que llegan a lo increíble. En esta parte, el estilo no es el de un filosófo y más parece el de un profeta o un místico que se debate por dar expresión a lo inefable. En el tratamiento de sus temas se acentúa de modo notable la dirección francamente irracionalista del pensamiento de Heidegger. Por ello resulta difícil y atrevido hacer una exégesis de esta parte de la doctrina estética heideggeriana. ¿Puede lo irracional traducirse a términos que tengan un sentido para nuestra normal comprensión lógica? El esfuerzo de comprensión para estas ideas, por más grande que sea, nos deja en la incertidumbre y queda siempre la posibilidad de que nuestra interpretación sea solamente hipotética.

Este apartado final introduce por primera vez la idea de creación, cuya esencia se explica, según el autor, por la esencia de la obra y no al contrario como parecería a primera vista. Es inútil para ex-

plicar la creación recurrir a la actividad técnica del artista que en realidad no es puramente un hacer sino también un saber. La actividad técnica del artista es determinada por la esencia de la creación. Pero, ¿qué es entonces la creación? Pues en definitiva el devenir de la obra, su llegar a ser por medio de la creación, es un modo del acontecer de la verdad. Entonces la verdad y la creación quedan identificadas. Tampoco aquí da el autor mayores explicaciones de lo que afirma. ¿Cómo puede la obra, que es el producto, determinar la creación que es su causa? ¿Cómo puede algo que todavía no existe determinar lo que ya existe?

Por otra parte la verdad es no-verdad: "La verdad está en cuanto tal en la contraposición del alumbramiento y las dos clases de ocultación" (p. 96). En el siguiente paso, es fácil identificar la verdad con la lucha que se ha descrito en el seno de la obra de arte. "La verdad existe sólo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra. La verdad se arreglará en la obra como esa lucha de mundo y tierra" (p. 99). En ambas luchas se trata, pues, de una y la misma cuestión y Heidegger puede reproducir a propósito de la verdad, sólo cambiando los términos, lo que antes había expuesto sobre la obra de arte. Es lo que pudiéramos llamar un solo tema con variaciones. La creación no es otra cosa sino la fijación de la verdad mediante la forma. Pero de este modo la creación no queda reducida al acto productor,

sino que permanece objetivada como un modo de ser de la obra y "tenemos que poder experimentar el ser-creado en la obra" (p. 102). Independientemente del sentido de esta idea en el contexto de la filosofía heideggeriana, ya es un hecho admitido en la estética que la percepción de la creatividad, es decir, la percepción de lo que no es obra de la naturaleza o de la fabricación, es parte integrante de la experiencia y la valoración artística. Y esta experiencia de la creación, como lo observa acertadamente Heidegger, no es la discriminación del estilo de tal o cual gran maestro, el 'N.N. *fecit,* sino simplemente de lo creado como *factum est,* como algo extraordinario que se presenta en la obra o, como dice Heidegger, "que es". "Cuando es desconocido el artista, el proceso y las circunstancias en que nació la obra, resalta desde la obra y en su mayor pureza ese empuje, ese 'que es' del ser-creación" (p. 102). Pero así pasamos a otro momento que es el de la contemplación.

"Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Unicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real. . ." (p. 104). "Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación" (p. 104). Con la contemplación aparece un término inevitable en el fenómenos artístico, el dualismo sujeto-objeto que Heidegger parece borrar en todo su ensayo, con el

empeño ilusorio aunque tácito de hacer creer que la obra artística habla por sí sola, cuando es el filósofo el que habla por la obra o mejor dicho de la obra. Es de una completa imposibilidad que la obra se presente como la cosa en sí, sin ninguna referencia al filósofo que la piensa. Además una pura ontología de la obra de arte sin referencia al sujeto contemplador es imposible, como lo demuestra el hecho mismo de que Heidegger tenga que acudir a la contemplación, aunque habla de ella en abstracto, como si no implicara necesariamente el sujeto de esa contemplación. Sólo en un pasaje alude muy brevemente a la cuestión. "El arte es poner en la obra la verdad. En esta proposición se oculta una ambigüedad esencial, con arreglo a la cual la verdad es el sujeto o el objeto del poner. Pero, aquí, sujeto y objeto son nombres inadecuados. Impiden precisamente pensar esta esencia ambigua, una tarea que ya no pertenece a esta consideración" (pp. 118-9). Una interpretación puede ser que para Heidegger la contemplación es una fusión integral de sujeto y objeto, una unión mística. Pero ¿puede suprimirse la distancia en el fenómeno estético? Heidegger sí lo hace porque no quiere que la obra de arte se convierta en objeto. En uno de sus ensayos dice al tratar de los rasgos de la modernidad: "Una tercera manifestación igualmente esencial de la modernidad radica en el proceso de que el arte se reduzca al círculo de la estética. Esto significa que la obra de arte se transforma en ob-

jeto de la vivencia y en consecuencia el arte vale como expresión de la vida del hombre."

Por otra parte, esta idea de la contemplación es la que nos permite dar un sentido inteligible a la fórmula de que el arte "es poner en operación la verdad del ente". En efecto, la obra, por sí, mantiene su contenido latente, hasta que la contemplación viene a ponerlo en movimiento, a actualizarlo, "lo creado mismo no puede llegar a ser existente sin la contemplación".

Siguiendo el desarrollo de su pensamiento Heidegger llega en el siguiente paso a decir que "la verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse" (p. 110). Todo arte es en esencia Poesía. Pero ¿qué es la Poesía? No es desde luego un producto de la imaginación o de la fantasía. La Poesía es la verdad. Con esto podemos darnos cuenta de que el pensamiento de Heidegger está girando en un círculo. La obra de arte es creación, la creación es la verdad, la verdad es la poesía, la poesía es... la verdad. ¿No habrá en todo este discurrir algo de artificio? Sólo mediante un esfuerzo de ingeniosidad puede llegarse a establecer una ecuación en la que verdad = creación = poesía = arte.

La terminología de Heidegger es oracular. En cada una de sus palabras parece proponernos un enigma como al decir que la Poesía puede ser instauración, fundamento, ofrenda. Pero dejemos el concepto de Poesía para más adelante, al ocuparnos

del segundo ensayo cuyo tema es precisamente caracterizar la esencia de aquélla.

La tesis fundamental de Heidegger de que el arte pone en operación la verdad de los entes, puede más o menos tener un sentido en las artes representativas, sobre todo en las obras más naturalistas como el cuadro de Van Gogh. Pero donde la verificación de aquella fórmula se hace muy problemática es en las artes no-representativas. ¿La verdad de qué ente se revela en la música? "En el estar ahí del templo acontece la verdad. Esto no significa que en él algo esté representado o reproducido correctamente, sino que el ente en totalidad es llevado a la desocultación y tenido en ella. Tener significa resguardar. En el cuadro de Van Gogh acontece la verdad. Esto no significa que en él se haya pintado correctamente algo que existe, sino que al manifestarse el ser útil de los zapatos, alcanza el ente en totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, logra la desocultación" (pp. 89-90). Pero, ¿qué es "el ente" en totalidad? ¿Un "mundo" en particular, una "tierra" en particular? Porque siempre se ha entendido que cuando el arte revela un ente, este ente es individual y concreto. Hay una ambigüedad en las expresiones de Heidegger, pues no aclara si el ente que se revela es la obra de arte como ente o si es el ente que representa la obra. Además nunca explica si el ente se desoculta por sí mismo o lo desoculta el artista o el filósofo. Tan misteriosa como la tierra o más quizá, es la

teoría de Heidegger de que ella se oculta o se disimula como si en ella radicara un poder para hacerlo por ella misma. Estas y otras afirmaciones metafísicas quedan como problemáticas porque no son evidentes de suyo y no aduce el autor las pruebas filosóficas correspondientes

No se puede negar que en ciertas obras de arte o de poesía se expresa una verdad, no en el sentido de Heidegger, sino en el de "conocimiento verdadero", de saber. Así lo entiende Platón cuando cita a Hesíodo, Homero o Píndaro no precisamente como poetas, sino como sabios que expresaban en su poesía algunas observaciones sobre la vida del hombre y el mundo. Dentro de estos límites se confina el alcance de esa estética de la verdad que se justifica apenas en una fracción del dominio del arte.

Sería atrevido afirmar de muchas manifestaciones del arte que expresan una verdad, cuando más bien se mueven en el terreno de la ficción y la fantasía. Si tomamos en cuenta el significado objetivo con el que más generalmente se admiten en la ciencia y la filosofía los conceptos de verdad, creación, poesía, arte, resulta contradictorio el primero con los otros tres, es decir, la verdad con la creación. La conciliación sólo es posible, aparentemente, si se cambia su significación en la forma muy personal y subjetiva en que lo hace Heidegger.

El desarrollo de su ensayo, que en buena parte tiene plena lucidez conceptual, es interrumpido por

oscurecimiento en que parece abandonar el discurso filosófico para penetrar en regiones inefables para las que no puede encontrar una expresión adecuada a pesar de las violencias que hace a su propio idioma. Queda aquí la duda de que sean intuiciones muy profundas o intentos frustrados al querer traspasar los límites de lo racional.

"Siempre que el arte acontece... se produce en la historia un empuje y ésta comienza o recomienza" (p. 117). "El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra." En este y otros pasajes del ensayo se expresa la preocupación del filósofo por atribuir al arte una categoría originaria que determina la existencia histórica de un pueblo. Aun parece que de aquí arranca su problemática. "Preguntamos por la esencia del arte... para poder interrogar si el arte es o no un origen en nuestra existencia histórica" (p. 118). Para el filósofo, el arte moderno no tiene este carácter y el *Epílogo* es revelador de su profundo desacuerdo con el sentido de aquel arte, que rubrica citando aquellas famosas palabras de Hegel: "El arte es para nosotros, por el lado de su destino supremo, un pasado..." Para Heidegger el concepto del arte sigue siendo ese concepto metafísico y místico con el que el idealismo alemán se representa toda la tradición artística. "A nosotros nos importa —dice Croce refiriéndose a Schelling, Solger y Hegel— poner en claro su identidad sustancial, el común misticismo y arbitrarismo que

constituye en estética su posición histórica." "El romanticismo y el idealismo metafísico habían colocado al arte tan alto, tan en las nubes, que acabaron necesariamente por darse cuenta de que el arte, tan en alto, ya no servía para nada." La *Estética* de Hegel, comenta Croce, es en verdad el elogio fúnebre del arte.

Por lo demás, no se necesita ningún supuesto metafísico o místico para reconocer que el arte ha sido y sigue siendo un factor en el despertar de la conciencia histórica de un pueblo. El hecho de que se reduzca al círculo de la estética y sea objeto de una vivencia, como lo ha sido en todos los tiempos, y sea expresión de la vida del hombre, no lo hace despreciable, sino al contrario acrecenta su excelencia. Parece un poco extraño que Heidegger no admita que el arte sea sacado de un círculo metafísico y divino para colocarlo en el círculo de lo humano.

Hölderlin y la esencia de la poesía es un pequeño ensayo, pero denso de idas y de una gran lucidez en la caracterización estética del concepto de poesía. El método sigue siendo, como antes lo explicamos, una combinación de fenomenología y hermeneútica. Consiste en encontrar la "esencia esencial" de la poesía en un solo poema o más bien en cinco fragmentos en que Hölderlin poetiza sobre la poesía. Esta es la razón de haber escogido al poeta alemán para el propósito filosófico de Heidegger. En estos

breves comentarios seguiremos un orden expositivo distinto al del autor.

La poesía se origina en el habla, que no debe entenderse únicamente como instrumento de comunicación. Considerando las explicaciones que da Heidegger en diversas obras acerca del habla, creemos que su concepto se identifica con lo que comúnmente se entiende por conciencia humana, o más bien dicho, que para Heidegger sólo hay conciencia en cuanto existe la posibilidad del habla y, por lo tanto, de crear el lenguaje. Es el dar nombre a todas las cosas lo que permite al hombre ser consciente del mundo y de sí mismo. Funcionalmente, pues, el habla y el lenguaje son lo mismo que la conciencia. El campo de acción de la poesía es el lenguaje, pero no lo toma como un material ya hecho sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. "La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico." Esta idea, hoy comprobada científicamente por el estudio de múltiples lenguas primitivas, fue originalmente expresada por Vico, quien de este modo venía a revolucionar el prejuicio tradicional de que el lenguaje es primeramente abstracto y racional, como el que usan los hombres civilizados en diversas aplicaciones comunicativas, y secundariamente los poetas extraen de aquél los elementos necesarios para elaborar sus formas estilísticas de expresión literaria.

Por eso Heidegger piensa que la poesía "es el fundamento que soporta la historia" y no un adorno

que acompaña la existencia humana o una mera "expresión del alma de la cultura". De acuerdo con el guión de Hölderlin, el filósofo caracteriza a la poesía como un diálogo, puesto que nosotros mismos somos un diálogo y "podemos oír unos de otros". La posibilidad de la palabra implica el poder hablar y el poder oír que son igualmente originarios. Heidegger adopta la idea pesimista de Hölderlin de que el habla "es el más peligroso de todos los bienes", puesto que es la conciencia del ser, pero también de lo que puede engañarlo y amenazarlo. Con la palabra se puede llegar a lo más puro y lo más oculto así como también a lo ambiguo y lo común. Con el habla puede la palabra esencial convertirse en vulgaridad, pero de todos modos es un bien, puesto que no agota el habla la posibilidad de entenderse, sino que sólo donde hay habla puede haber mundo y sólo donde hay mundo hay historia. Por lo tanto, es la garantía de que el hombre puede ser histórico.

Poetizar, según la expresión de Hölderlin, es "la más inocente de todas las ocupaciones", a lo cual comenta Heidegger que la poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. Esta justa caracterización de la poesía como algo intrascendente, parece olvidarla Heidegger cuando da vuelta a su pensamiento para presentarla como algo trascendente. Tendría, pues, la poesía dos caras, una intrascendente y otra trascendente. ¿En qué sentido es la poesía trascen-

dente? Es que "poetizar es dar nombre original a los dioses". Pero esto sólo es posible porque los dioses mismos nos dieron el habla. Los dioses también hablan, sólo que lo hacen mediante signos, y toca a los poetas sorprender e interpretar estos signos para luego trasmitirlos a su pueblo. El poeta es, pues, un "médium" que está entre los dioses y los hombres, y la esencia de la poesía es la convergencia de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. ¿Hasta qué punto se agota la esencia de la poesia en la poesía profética? Desde luego el concepto de Hölderlin-Heidegger es el del poeta-profeta. Pero hay, sin duda, auténticos poetas, líricos, imaginativos, épicos, etc., que no se ajustan a ese modelo. Toda poesía es a querer o no una "manifestación de la cultura" y a veces "expresión del alma de la cultura", sin que esto sea un motivo para empequeñecerla. Heidegger parece aferrarse a la idea de que la poesía, así como el arte, son exclusivamente una proyección hacia lo divino, hacia lo infinito, quizá como una compensación a la finitud del hombre. ¿Es acaso su concepción pesimista del hombre lo que le impide aceptar que el arte y la poesía se coloquen en el ámbito de lo humano?

"La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad" (p. 143). Por eso dice Heideg-

ger que la poesía es instauración por la palabra y en la palabra, y es lo permanente lo que instauran los poetas.

Hemos entresacado las notas fundamentales de la estética de la poesía, que define Heidegger siguiendo el guión de Hölderlin. En su interpretación reaparece el sentido metafísico y místico que encontramos antes en su filosofía del arte.

En el ensayo sobre el arte, Heidegger escribe estas palabras: "La Poesía *(Dichtung)* está tomada aquí en un sentido tan amplio y pensada al mismo tiempo en una unidad interna tan esencial con el habla y la palabra, que debe quedar abierta la cuestión de si el arte en todas sus especies desde la arquitectura hasta la poesía *(Poesie)* agota la esencia de la Poesía." El filósofo juega aquí con la palabra alemana *Dichtung* en el sentido de la categoría primordial del habla, y la palabra latinizada *Poesie* en el sentido de subespecie de la literatura. Si como lo hemos indicado se interpreta el concepto "habla" como la conciencia, en cualquier forma de expresión, y por otra parte se entiende por poesía la creación en el sentido original griego, es evidente que todas las bellas artes son poéticas.

La exposición anterior, como he declarado, no pretende de ninguna manera ser exhaustiva, sino tan sólo destacar los momentos culminantes en el desarrollo del pensamiento heideggeriano. Pero el que esto escribe no ha podido menos que enjuiciar algunas ideas contenidas en los ensayos que aquí

se presentan, emitiendo observaciones críticas que no intentan menoscabar el valor que tiene la meditación del filósofo alemán dentro de la estética contemporánea. Creo que ésta no tiene más camino para renovar sus conceptos tradicionales que proseguir cada vez más a fondo el análisis fenomenológico de la obra artística. En el balance de los resultados aparece una serie de ideas con signo positivo. Su rehabilitación del "primer plano" *(Vordergrund)* de la obra artística, que es su cuerpo material, la "tierra" en el lenguaje de Heidegger, como integrante de la unidad en el todo artístico, rectifica un prejuicio idealista que viene desde Platón. Su original teoría de la lucha de mundo y tierra en la que tal vez hay un fondo de verdad, si se interpreta como la lucha de la expresión espiritual del hombre a través de indóciles medios materiales en los que queda objetivada. Estas y otras ideas, en cuyo detalle no era posible entrar en este prólogo, encontrará el lector que se sienta atraído por el estilo sibilino de Heidegger y haga el esfuerzo por comprender su íntimo significado. Su estética tiene, naturalmente, como *background* el conjunto de la filosofía de Heidegger, pero creo que es posible captar sus ideas decisivas sin tener el conocimiento de ese conjunto. Aun en el caso de que su estética deba tomarse como expresión muy subjetiva y muy personal, siempre este tipo de filosofar provoca grandes conmociones y resonancias, cuando viene de un gran espíritu.

Quiero agradecer aquí públicamente a mi ilustre colega el doctor José Gaos el haber revisado, con la minuciosidad que él acostumbra, el manuscrito de *El origen de la obra de arte,* apuntando muy acertadas correcciones y sugiriendo modificaciones también valiosas que seguramente han mejorado esta traducción española. He utilizado con modificaciones la traducción de Gaos de un fragmento del ensayo mencionado que publicó en una revista mexicana con el título de "Caminos del bosque". Agradezco también a Marianne Oeste de Bopp su valiosa ayuda para entender algunas partes difíciles del texto alemán. Al Dr. Justino Fernández hago patente mi reconocimiento por la molestia que se tomó en buscar y obtener una copia fotográfica del cuadro de Van Gogh descrito por Heidegger.

SAMUEL RAMOS

Mayo de 1958

EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

ORIGEN significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta sobre el origen de la obra de arte interroga por la fuente de su esencia. La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista y por medio de ella. Pero ¿cómo y de dónde es el artista lo que es? Por medio de la obra; pues decir que una obra enaltece al maestro, significa que la obra, ante todo, hace que un artista resalte como maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre. Tan necesariamente como el artista es el origen de la obra, de modo distinto a como ésta lo es del artista, tan ciertamente es el arte el origen, de modo aún distinto del artista y sobre todo de la obra. Pero entonces ¿puede el arte en general ser un origen? ¿Dónde y cómo hay arte? El arte es por ahora tan sólo una palabra a la que no corresponde nada real. Pudiera ser una representación global en la que alojáramos lo único que es real en el arte: las obras y los artistas. Aun si la palabra

arte significara más que una representación global, lo mentado por la palabra arte sólo podría fundarse sobre la realidad de obras y artistas. ¿O la cosa es al contrario? ¿Hay obra y artista sólo en la medida en que el arte existe como su origen?

Cualquiera que sea la solución, la pregunta sobre el origen de la obra de arte se convierte en la pregunta sobre la esencia del arte. Pero como debe quedar abierta la cuestión de si el arte es y cómo es en general, tratemos de encontrar la esencia del arte donde el arte indudablemente impera en su realidad. El arte está en la obra de arte. Pero ¿qué es y cómo es una obra de arte?

Lo que sea el arte debe poderse inferir de la obra. Lo que sea la obra sólo podemos saberlo por la esencia del arte. Se observa fácilmente que nos movemos en un círculo. La razón común exige que sea evitado este círculo, porque es una ofensa a la lógica. Se piensa que puede derivarse lo que es el arte de las obras existentes mediante una contemplación comparada de ellas. Pero ¿cómo podemos estar seguros de que una tal contemplación se basa efectivamente en obras de arte, si no sabemos previamente lo que es arte? Pero así como no se puede alcanzar su esencia mediante un conjunto de características de obras de arte dadas, tampoco se puede lograr deduciéndola de conceptos más altos; pues también esa deducción tiene ya, de antemano, en vista aquellas determinaciones que deben bastar para que lo que previamente consideramos como

obra de arte, se presente como tal. Pero los conjuntos de notas tomadas de obras existentes, o las deducciones de principios, son aquí de igual modo imposibles y donde son empleadas constituyen un autoengaño.

Por lo tanto, debemos completar el curso del círculo. No es esto un expediente o una deficiencia. Lo más firme es andar por ese camino, y quedar en él es la fiesta del pensamiento, en el supuesto de que el pensamiento sea un oficio. No sólo es un círculo el paso principal de la obra al arte, y el de éste a la obra, sino cada paso aislado que intentamos gira en este círculo.

Para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra, busquemos la obra real y preguntémosle qué es y cómo es.

Las obras de arte son conocidas por todos. Las obras de arquitectura y escultura se encuentran en las plazas públicas, en las iglesias y en las casas. En las colecciones y exposiciones se depositan obras de arte de las más diferentes épocas y pueblos. Si las miramos en su intacta realidad, sin prejuzgar, entonces se muestra que las obras son tan naturalmente existentes como las cosas. El cuadro cuelga en la pared como un fusil de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo, la de Van Gogh que representa un par de zapatos de campesino, vaga de una exposición a otra. Las obras son transportadas como el carbón del Ruhr o como los troncos de árbol de la Selva Negra. Los himnos de Hölder-

lin se empacaban durante la guerra en la mochila, como los instrumentos de limpia. Los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles de las editoriales como las papas en la bodega. Todas las obras tienen este carácter de cosa. ¿Qué serían sin este carácter? Pero quizá nos moleste esta manera tan tosca y superficial de ver la obra. Tal representación de la obra puede tenerla el guardián o la criada del museo. Debemos, pues, tomar la obra de arte como aquellos que la experimentan y la gozan. Pero tampoco la muy invocada vivencia estética pasa por alto lo cósico [1] de la obra de arte. La piedra está en la arquitectura. La madera en la obra tallada. El colorido está en el cuadro. La voz en la obra hablada. El sonido está en la música. Lo cósico está tan inconmovible en la obra de arte que debiéramos decir al contrario: la arquitectura está en la piedra. La obra tallada está en la madera. El cuadro está en el color. La obra musical está en el sonido. Se replicará que esto es obvio. Cierto. Pero ¿qué es esto cósico obvio que hay en la obra de arte?

¿O será inútil y confuso preguntar por qué la obra de arte encima de lo cósico es además algo otro? Esto otro que hay en ella constituye lo artístico. La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera

[1] Para evitar el rodeo que significaría traducir la palabra alemana *Dinghaft*, lo que tiene de cosa la cosa, me he atrevido a introducir el neologismo *cósico*.

cosa, ἄλλο ἀγορεύει. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego συμβάλλειν. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero este único en la obra que descubre lo otro, este uno que se junta a lo otro, es lo cósico en la obra de arte. Casi parece que lo cósico en la obra es el cimiento en el cual y sobre el cual está construido lo otro y peculiar. ¿Y no es esto cósico en la obra lo que el artista hace propiamente con su oficio? Queremos tocar la realidad inmediata y plena de la obra de arte. Entonces, debemos desde luego hacer visible lo cósico de la obra. Para esto es necesario que sepamos, clara y suficientemente, lo que es una cosa. Sólo entonces se puede decir si la obra de arte es una cosa, pero a la que se adhiere algo otro o si la obra es, en general, algo diverso y nunca una cosa.

La cosa y la obra

¿Qué es entonces, en verdad, la cosa, en tanto que es una cosa? Cuando así preguntamos queremos llegar a conocer al ser cosa (cosidad)[2] de la cosa.

[2] La palabra alemana que usa Heidegger es *Dingheit*, sustantivo abstracto que me he permitido traducir por *cosidad*, solamente para evitar expresiones redundantes.

Habrá que experimentar lo cósico de la cosa. Para ello debemos conocer el ámbito a que pertenece todo ente al que ponemos el nombre de cosa.

Es una cosa la piedra en el camino y el terrón en el campo. El jarro y la fuente en el camino son cosas. Pero ¿qué es de la leche en el jarro y del agua de la fuente? También son cosas, si es que la nube en el cielo y el cardo en el campo, si la hoja en el viento de otoño y el azor en el bosque son justamente denominados con el nombre de cosas. Todas éstas deben llamarse de hecho cosas, puesto que aun se pone ese nombre a lo que no se muestra, como las cosas que se han nombrado, es decir, a lo que no aparece. Tal cosa que no aparece ella misma, a saber, la cosa en sí, es, según Kant, por ejemplo, la totalidad del mundo; tal cosa es aun Dios mismo. La cosa en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es en general, se llama en el lenguaje filosófico una cosa. Los aviones y los receptores de radio pertenecen ahora a las cosas más próximas; pero cuando aludimos a las últimas cosas, entonces pensamos en algo del todo distinto. Las últimas cosas son la muerte y el juicio final. En suma, la palabra cosa nombra aquí todo lo que simplemente no es nada. Según esta significación también la obra de arte es una cosa, en tanto que es un ente. Sin embargo, este concepto de cosa no nos ayuda, al menos inmediatamente a nuestro propósito de deslindar al ente del modo de ser de la cosa, del ente del modo de ser de la obra. Además, también tememos llamar

a Dios una cosa. Tememos también tomar por una cosa al campesino en el campo, al fogonero ante la caldera, al maestro en la escuela. El hombre no es una cosa. Ciertamente llamamos a una muchachita que hace un trabajo excesivo una joven cosa, pero sólo porque echamos de menos la humanidad, y más bien pensamos encontrar en ella lo que constituye lo cósico de la cosa. Hasta titubeamos en llamar cosa al ciervo en el claro del bosque, al insecto en el pasto, al tallo de hierba. Más bien es cosa, para nosotros, el martillo, el zapato, el hacha o el reloj. Pero tampoco son meras cosas. Como tales sólo son para nosotros la piedra, el terrón, un pedazo de madera. Lo inanimado de la naturaleza y del uso. Las cosas de la naturaleza y las usuales son lo que habitualmente se llaman cosas. Así nos encontramos en el más amplio de los reinos, en que todo es una cosa (cosa - *res* - *ens* - ente), incluso las más altas y últimas cosas, reducidas al estrecho círculo de las meras cosas. El "mera" quiere decir, una vez más, la cosa pura, la cosa simple y nada más; el "mera" significa, a la vez, sólo cosa en sentido ya casi despectivo. Las meras cosas, con exclusión hasta de las cosas usuales, son las cosas propiamente dichas. ¿En qué consiste ahora lo cósico de estas cosas? Por ello debe ser posible determinar la cosidad de estas cosas. Tal determinación nos coloca, desde luego, en la situación de caracterizar lo cósico como tal. Así preparados, podemos definir aquella

realidad casi palpable de la obra en donde hay todavía algo otro.

Era un hecho conocido antiguamente que, apenas se planteaba la pregunta sobre lo que es el ente, se abría paso la cosa en su cosidad, como modelo del ente. En consecuencia, debemos topar, en las tradicionales interpretaciones del ente, con la circunscripción ya preparada de la cosidad de la cosa. Necesitamos, por ende, asegurar expresamente este saber heredado de la cosa, para relevarnos del trabajo árido de la propia investigación sobre lo cósico de la cosa. Las respuestas a la pregunta sobre lo que es la cosa, son de algún modo tan corrientes que ya no se siente su problematicidad.

Las interpretaciones de la cosidad de la cosa que han dominado en el transcurso del pensamiento occidental, desde hace tiempo evidentes y de uso cotidiano, se pueden reducir a tres.

Una mera cosa es, por ejemplo, este bloque de granito. Es duro, pesado, extenso, macizo, informe, áspero, coloreado, en partes mate, en partes brillante. Todo lo enumerado podemos desprenderlo de la piedra. Así tomamos conocimiento de sus características. Pero éstas se refieren a aquello que la piedra misma posee. Son sus propiedades. La cosa las tiene. ¿La cosa? ¿En qué pensamos ahora, cuando nos referimos a la cosa? Parece que, ahora, la cosa no es sólo la reunión de notas ni tampoco el montón de propiedades por el que nace el conjunto. La cosa es, como todos creen, aquello en torno a lo cual se

han reunido las propiedades. Se habla entonces del núcleo de la cosa. Los griegos la habrían llamado τὸ ὑποκείμενον. Esto, lo nuclear de la cosa, era para ellos lo evidente en el fondo y siempre situado a la vista. Pero las notas se llaman τὰ συμβεβηκότα, lo ocurrente y dado siempre ya, también en y con lo existente. Estas designaciones no son nombres arbitrarios. En ellas habla lo que ya no puede mostrarse aquí, la experiencia griega fundamental del ser del ente en general. Pero a través de esas determinaciones se fundó, en adelante, la interpretación ejemplar de la cosidad de la cosa y se fijó la interpretación occidental del ser del ente. Empieza ésta con el traslado de las palabras griegas al pensamiento romano latino. ὑποκείμενον se convierte en *subjectum;* ὑπόστασις se convierte en *substantia;* συμβεβηκός se convierte en *accidens.* Por cierto que esta traducción de los nombres griegos a la lengua latina no es de ningún modo un procedimiento inofensivo como se considera aún hoy en día. Más bien se oculta tras de la traducción aparentemente literal y por ende conservadora, una traducción de la experiencia griega a otra manera de pensar. El pensamiento romano adopta las palabras griegas, sin las correspondientes experiencias originales de lo que dicen, sin la palabra griega. La falta de terreno *firme* del pensamiento occidental comienza con estas traducciones. Esta determinación de la cosidad de la cosa como la sustancia con sus accidentes, parece corresponder, según la opinión co-

rriente, a nuestra visión natural de las cosas. No es de admirar que esa manera de ver habitualmente las cosas se haya adaptado también al comportamiento habitual con ellas, a saber, el darles nombres a las cosas y el hablar de ellas. La simple proposición consiste en el sujeto, que es la traducción latina, es decir, un cambio de significado de ὑποκείμενον, y en el predicado que enuncia las notas de la cosa. ¿Quién se atrevería a minar estas sencillas relaciones fundamentales entre la cosa y la proposición, entre la estructura de la proposición y la estructura de la cosa? Sin embargo, debemos preguntar: ¿Es la estructura de la simple proposición (la ligazón del sujeto y predicado) la imagen reflejada de la estructura de la cosa (de la unión de la sustancia con los accidentes)? ¿O es que la estructura de la cosa, así representada, se bosqueja según la textura de la proposición? ¿No es evidente que el hombre transporta su manera de concebir la cosa en la enunciación a la estructura de la cosa? Esta interpretación aparentemente crítica, pero sin embargo muy precipitada, debería primero hacer comprender cómo será posible transportar la estructura de la proposición a la cosa, sin que ésta ni siquiera se hubiese hecho visible. La pregunta de cuál sea lo primero y regulador, si la estructura de la proposición o la de la cosa, hasta ahora no está resuelta. Es aun dudoso si la pregunta en esta forma pueda, en general, resolverse. Al fin, ni la estructura de la proposición da la medida para el esbozo de la estruc-

tura de la cosa, ni ésta se refleja simplemente en aquélla. Ambas, la estructura de la proposición y la de la cosa se originan en su respectiva índole y en sus recíprocas relaciones, de una fuente común más original. En todo caso, la interpretación primeramente citada de la cosidad de la cosa, de la cosa como portadora de sus notas, a pesar de su familiaridad no es tan natural. Lo que admitimos como natural es, presuntamente, lo consuetudinario de un largo hábito, que ha olvidado lo insólito de que se originó. Sin embargo, lo insólito asaltó una vez al hombre como algo extraño, asombrando su pensamiento.

La confianza en la interpretación corriente de la cosa está sólo aparentemente fundada. Pero además este concepto de la cosa (la cosa como portadora de sus notas) no sólo vale para la mera cosa propiamente tal, sino para todos los entes. Por lo tanto, con su ayuda no se pueden nunca separar los entes que son cosas de los que no lo son. Sin embargo, antes de cualquiera objeción, el habernos detenido atentamente en el círculo de las cosas, nos dice ya que este concepto de cosa no toca lo propio de ésta, lo que tiene de espontáneo y que descansa en sí mismo. A veces tenemos el sentimiento de que hace largo tiempo se hizo violencia a lo cósico de la cosa, y que en esta violencia se juega la suerte del pensamiento, del que por eso se reniega, en vez de afanarse por hacerlo más pensante. Pero ¿qué tiene que hacer un sentimiento, por seguro que

sea, con la determinación de la esencia de la cosa, cuando sólo el pensamiento puede tener la palabra? Quizá lo que aquí y en casos semejantes llamamos sentimiento o estado de ánimo es más racional y más percipiente, porque es más abierto al ser que toda razón, el cual convertido entretanto en *ratio* se interpretó equivocadamente por racional. El mirar de reojo a lo irracional, como el engendro de lo racional irreflexivo, prestó un servicio raro. El concepto corriente de cosa, ciertamente, conviene en todo tiempo a cada cosa. A pesar de esto, no capta la cosa existente, sino que la atraca.

¿Podrá quizá evitarse este atraco? ¿Cómo? Solamente si, en cierto modo, concedemos a la cosa un campo libre para que muestre lo cósico inmediatamente. Todo lo que en la comprensión y enunciación sobre la cosa pudiera estar entre ésta y nosotros, debe ser antes puesto a un lado. Sólo entonces nos abandonamos a la presencia sin obstáculos de la cosa. Pero no necesitamos ni exigir, ni arreglar este inmediato encuentro con la cosa. Sucede desde hace tiempo. Con lo que aportan las sensaciones de color, sonido, aspereza, dureza, a la vista, la audición, el tacto, las cosas nos atacan literalmente al cuerpo. La cosa es αἰσθητόν, la perceptible en los sentidos por medio de las sensaciones. En consecuencia, más tarde, resulta usual aquel concepto de cosa, conforme al cual ésta no es nada más que la unidad de la multiplicidad que se da en los sentidos. Ya sea que la unidad se conciba como suma

o totalidad o estructura, esto no altera el rasgo decisivo de este concepto de cosa.

Ahora bien, esta interpretación de la cosidad de la cosa es en todo momento tan correcta y comprobable como la anterior. Lo que basta ya para dudar de su verdad. Si consideramos por completo aquello que buscamos, lo cósico de la cosa, entonces nos deja este concepto otra vez desconcertados. Nunca percibimos, como pretende, en el manifestarse de las cosas, primero y propiamente un embate de sensaciones, por ejemplo, sonidos y ruidos, sino que oímos silbar la tempestad en la chimenea, oímos el avión trimotor, oímos el automóvil *Mercedes*, diferenciándolo inmediatamente del *Adler*. Las cosas mismas están más cerca de nosotros que todas las sensaciones. Oímos, en la casa, golpear la puerta y nunca oímos sensaciones acústicas, ni tampoco menos ruidos. Para oír un puro ruido necesitamos oír aparte de las cosas, quitar nuestro oído de ellas, es decir, oír abstractamente. En el concepto de cosa ahora citado, no hay tanto un ataque a la cosa, sino más bien el intento exagerado de traer la cosa a nosotros en la máxima inmediatez. Pero a ello no llega nunca una cosa, en tanto que le asignemos como lo cósico de ella lo percibido por medio de la sensación. Mientras que la primera interpretación de la cosa la aparta del cuerpo y la aleja con exceso, la segunda nos ataca con ella demasiado al cuerpo. En ambas interpretaciones se desvanece la cosa. Por eso bien vale la pena evitar la exagera-

ción de ambas interpretaciones. Hay que dejar tranquila a la cosa misma en su descansar en sí. Hay que tomarla en su propia estabilidad. Esto es lo que parece realizar la tercera interpretación que es tan antigua como las dos primero citadas.

Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa. En esta determinación de la cosa como materia (ὕλη) ya está puesta, al mismo tiempo, la forma (μορφή). Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia está unida con una forma. La cosa es una materia formada. Esta interpretación de la cosa invoca la visión inmediata, en la que la cosa nos afecta con su aspecto (εἶδος). Con la síntesis de materia y forma se encuentra al fin el concepto de cosa que conviene igualmente a las cosas naturales y a las de uso.

Este concepto de cosa nos pone en condición de contestar la pregunta sobre lo cósico que hay en la obra de arte. Lo cósico de la obra es notoriamente la materia de que está hecha. La materia es la base y el campo para la conformación artística. Pero hubiéramos podido exponer desde el principio esta obvia y conocida tesis. ¿Para qué hemos dado el rodeo con los demás conceptos de cosa todavía vigentes? Porque también desconfiamos de este concepto de cosa, que la presenta como materia conformada.

Pero ¿no son precisamente usuales este par de conceptos materia-forma, en aquel dominio dentro del cual debemos movernos? En efecto, la distinción de materia y forma, en los más diversos modos, es nada menos que el esquema conceptual para toda teoría del arte y toda estética. Pero este hecho indiscutible no prueba ni que la distinción de materia y forma esté suficientemente fundada, ni que pertenezca originalmente al dominio del arte y la obra de arte. Además el dominio de validez de este par de conceptos se extiende, ya hace largo tiempo, mucho más allá del campo de la estética. Forma y contenido son conceptos vulgares bajo los cuales se puede poner todo. Si se subordina la forma a lo racional, y la materia a lo irracional; si se toma lo racional como lo lógico y lo irracional como lo alógico; si se acopla el par de conceptos forma-materia con la relación sujeto-objeto, entonces la representación dispone de una mecánica conceptual irresistible.

Si esto es así con la distinción de materia y forma ¿cómo debemos comprender con su ayuda el reino particular de las meras cosas a diferencia de los entes restantes? Quizá estas caracterizaciones según materia y forma reconquisten su fuerza determinante con sólo anular la acción de ampliar y vaciar los conceptos. Ciertamente, pero esto presupone que sabemos en qué círculo de entes se cumple su auténtica fuerza determinante. Que éste sea el dominio de las meras cosas es hasta ahora sólo una suposición.

La referencia a la amplitud de aplicación de esta estructura conceptual a la estética, podría hacernos pensar más bien que la materia y la forma son determinaciones nacidas de la esencia de la obra de arte y que de aquí se trasladaron regresivamente a la cosa. ¿En dónde tiene su origen la estructura materia-forma, en lo cósico de la cosa o en lo que tiene de obra la obra de arte?

El bloque de granito que descansa en sí es algo material, en una determinada forma, aun cuando no articulada. Forma quiere decir aquí la distribución y el ordenamiento en los lugares del espacio, de las partes de la materia, que tienen por consecuencia un contorno especial, a saber, el de un bloque. Pero una materia que está en una forma es también el jarro, es el hacha, son los zapatos. Aquí la forma como contorno no es la consecuencia de una distribución de la materia. Al contrario, la forma determina el ordenamiento de la materia. No solamente esto, sino que predetermina en cada caso, la elección y la clase de la materia: impermeable para el jarro, suficientemente dura para el hacha, firme y al mismo tiempo elástica para los zapatos. La textura que aquí impera entre forma y materia está, además, regulada de antemano, por aquello a lo que sirven jarro, hacha, zapatos. Esta utilidad nunca se asigna ni impone suplementariamente a entes de la clase del jarro, el hacha, los zapatos. Tampoco es nada que como fin se cierna en alguna parte. Es aquel rasgo fundamental *desde el que nos están mirando y*

dando cara y con ello nos están presentes y son en definitiva los entes que son. En tal utilidad se funda la forma dada, como también la previa elección de la materia y con ello el dominio de la estructuración de materia y forma. El ente que está subordinado a esta utilidad es siempre el producto de una confección. El producto es confeccionado como un útil para algo. Por consecuencia, la materia y la forma, como determinaciones del ente, están naturalizadas en la esencia del útil. Este nombre designa únicamente lo producido para el uso y el consumo. Materia y forma no son en ningún caso determinaciones originales de la cosidad de la mera cosa.

El útil, por ejemplo el zapato, yace como acabado, también en sí como la mera cosa, pero no tiene lo espontáneo del bloque de granito. Por otro lado el útil muestra un parentesco con la obra de arte, en tanto que es creado por la mano del hombre. A pesar de esto, la obra de arte se parece más, por su presencia auto-suficiente, a la mera cosa espontánea que no tiende a nada. Sin embargo, no contamos a la obra entre las meras cosas. En general, las cosas de uso que están a nuestro alrededor son para nosotros las más próximas y auténticas. Así, el útil es mitad cosa porque es determinado por la cosidad y, sin embargo, más; al mismo tiempo mitad obra de arte y, sin embargo, menos, porque no tiene la auto-suficiencia de la obra de arte. El útil tiene una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra, siempre que se permita esta seriación matemática.

Pero la estructura materia-forma con la cual se determina por lo pronto el ser del útil, se ofrece fácilmente como la composición de todo ente, comprensible de inmediato, porque el hombre productor participa aquí en el modo como el útil llega al ser. En tanto que el útil ocupa un puesto intermedio entre la mera cosa y la obra, es fácil tender a concebir, con la ayuda del ser-útil (la estructura materia-forma), también el ente que no es útil, la cosa y la obra y en definitiva todo ente. La inclinación a hacer de la estructura materia-forma la composición de todo ente recibe todavía un especial estímulo por el hecho de que, sobre la base de una creencia bíblica, se representa de antemano la totalidad de los entes como creación, que es decir, en este caso, confección. La filosofía de esta creencia puede ciertamente afirmar que toda operación creadora de Dios es distinta del hacer de un artesano. Pero cuando el *ens-creatum,* según una supuesta predestinación del tomismo para la interpretación de la Biblia, se piensa a la vez o previamente como la unidad de materia y forma, entonces la creencia es interpretada por medio de esta filosofía, cuya verdad descansa en una desocultación del ente, que es de otra especie que el mundo creído en la creencia.

El pensamiento de la creación fundado en la creencia puede perder su fuerza dirigente para el saber del ente en totalidad. Sin embargo, la interpretación teológica del ente, tomada a préstamo de una filosofía extraña, una vez establecida, puede

quedar de todos modos como la visión del mundo según materia y forma. Esto sucedió en el tránsito de la Edad Media a la Moderna. La metafísica de ésta descansa en la estructura materia-forma, acuñada en la Edad Media, que ya únicamente con las palabras recuerda la oculta esencia de e εἶδος ὕλη. Así la interpretación de la cosa según materia y forma, ya quede en su forma medieval o se haga kantiana trascendental, se convierte en familiar y evidente. Pero por esto no es menos un atraco al ser cosa de la cosa, como las otras citadas interpretaciones de la cosidad de la cosa.

Ya al llamar a las cosas auténticas meras cosas se delata la situación. Pues el "meras" significa quitarles el carácter de servicio y de lo confeccionado. La mera cosa es una especie de útil, sólo que justo el útil despojado de su ser útil. El ser cosa consiste en lo que entonces queda. Pero este resto no está bien determinado de suyo. Queda dudoso si por la vía de suprimir el rasgo de la utilidad del útil, llega en general a hacerse patente lo cósico de la cosa. Luego también el tercer modo de interpretar la cosa, el que se hace al hilo de la estructura materia-forma, se muestra como un atraco a la cosa. Los tres modos citados de determinar la cosidad conciben la cosa como portadora de sus notas, como la unidad de una multiplicidad de sensaciones, como la materia conformada. En el curso de la historia de la verdad sobre el ente, las citadas interpretaciones se han acoplado, lo que ahora se puede pasar por alto.

En este acoplamiento se ha reforzado su tendencia a extenderse, de modo que vale de igual manera para la cosa, el útil y la obra. Así nace la manera de pensar según la cual no sólo pensamos en especial sobre la cosa, el útil y la obra, sino sobre todo ente en general. Esta manera de pensar, desde hace tiempo corriente, se anticipa a toda inmediata experiencia del ente. Así sucede que los conceptos de cosa dominantes nos obstruyen el camino para conocer lo cósico de la cosa e igualmente para lo que tiene de útil el útil y más todavía para lo que tiene de obra la obra. Este hecho es la razón de por qué se necesita conocer estos conceptos acerca de la cosa para meditar en el origen de este saber y su arrogancia ilimitada, pero también en lo falso de su evidencia. Este saber es tanto más necesario si intentamos hacer visible y expresar lo cósico de la cosa, lo que tiene de útil el útil y lo que tiene de obra la obra. Para esto sólo es necesario alejar los prejuicios y abusos de aquellas maneras de pensar, dejando por ejemplo, que la cosa descanse en sí misma, en su manera de ser cosa. ¿Qué parece más fácil que dejar al ente ser precisamente el ente que es? ¿O en esta labor llegamos a lo más difícil, que es dejar ser al ente como es, sobre todo cuando tal propósito es lo contrario de aquella indiferencia que sencillamente vuelve la espalda al ente? Debemos volvernos al ente mismo para pensar en su ser, pero precisamente de manera de dejarlo descansar sobre sí en su esencia.

Este esfuerzo del pensamiento parece encontrar la más grande oposición al determinar la cosidad de la cosa. Pues ¿en qué otra parte podría tener su fundamento el fracaso del referido intento? La cosa poco aparente se sustrae al pensamiento del modo más obstinado. ¿O deberá precisamente pertenecer a la esencia de la cosa, esta reticencia, este ser que tiende a no ser nada y que descansa en sí? ¿No debe entonces hacerse familiar para el pensamiento que trata de pensar la cosa, lo que hay de extraño y cerrado en su esencia? Entonces, si es así, no debemos forzar el camino hacia lo que tiene de cósico la cosa.

La prueba inequívoca de que la cosidad de la cosa es sólo expresable difícil y raramente, es la citada historia de su interpretación. Esta historia coincide con el destino que ha seguido el pensamiento occidental, hasta hoy, al pensar el ser del ente. Sin embargo, ahora sólo afirmamos esto. Al mismo tiempo, percibimos en esta historia una señal. ¿Es casual que entre las interpretaciones de la cosa haya alcanzado un predominio especial la que tiene como directriz la materia y la forma? Esta caracterización de la cosa se origina de una interpretación del ser útil del útil. Este ente, el útil, está próximo de manera especial a la representación humana, porque llega al ser mediante nuestra propia creación. Este ente, el útil, cuyo ser nos es más familiar, tiene a la vez un puesto peculiar entre la cosa y la obra. Seguiremos esta señal y buscaremos ante todo lo que tiene de

útil el útil. Quizá partiendo de aquí se nos franquee algo acerca de lo cósico de la cosa y lo que tiene de obra la obra. Sólo debemos evitar hacer precipitadamente de la cosa y la obra sendas variedades del útil. Prescindamos, pues, también de la posibilidad de que se impongan diferencias históricamente esenciales en la manera de ser del útil.

Pero ¿qué camino conduce a lo que el útil tiene precisamente de útil? ¿Cómo experimentar lo que en verdad es el útil? El procedimiento necesario tiene que mantenerse alejado claramente de aquellos intentos que llevan consigo, otra vez, los abusos de las interpretaciones habituales. La mejor manera de asegurarnos contra ello es describiendo simplemente un útil, sin teoría filosófica alguna.

Escojamos como ejemplo un útil bien corriente: un par de zapatos de labriego. Para describirlo ni siquiera es necesario tener delante muestras reales de esta clase de útil. Todo el mundo lo conoce. Pero como se trata de hacer una descripción directa puede ser bueno facilitar la representación intuitiva. A este fin basta una reproducción pictórica. Elijamos un conocido cuadro de Van Gogh, que pintó más de una vez tales zapatos. Pero ¿qué tanto hay que ver en éstos? Todo el mundo sabe lo que constituye un zapato. Si no se trata precisamente de unos zuecos o unas alpargatas, ahí están la suela y la pala de cuero, unidas entre sí por costuras y clavos. Semejante útil sirve para calzar el pie. Según para lo que sirva, para trabajar en el campo o para bailar, son

distintos el material y la forma. Estas indicaciones perfectamente justas no hacen más que explicar lo que ya sabemos. El ser del útil en cuanto tal consiste en servir para algo. Pero ¿qué pasa con este servir? ¿Captamos ya con ello lo que el útil tiene de útil? ¿No necesitamos para lograrlo, explorar el útil que sirve para algo, en su servicio? La labriega lleva los zapatos en la tierra labrantía. Aquí es donde realmente son lo que son. Lo son tanto más auténticamente, cuanto menos al trabajar piense la labriega en ellos, no se diga los contemple, ni siquiera los sienta. Los lleva y anda con ellos. Así es como realmente sirven los zapatos. En este proceso del uso del útil no puede dejar de enfrentársenos realmente lo que tiene de útil. Mientras, en cambio, no hagamos más que representarnos en general un par de zapatos, o incluso, que contemplar en el cuadro los zapatos que se limitan a estar en él vacíos y sin que nadie los esté usando, no haremos la experiencia de lo que en verdad es el ser del útil. En el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos decir dónde están estos zapatos. En torno a este par de zapatos de labriego no hay nada a lo que pudieran pertenecer o corresponder, sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera hay adheridos a ellos terrones del terruño o del camino, lo que al menos podía indicar su empleo. Un par de zapatos de labriego y nada más. Y, sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez

del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los lagos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno. Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega. De esta resguardada propiedad emerge el útil mismo en su reposar en sí.

Pero todo esto quizá lo atribuimos sólo al útil al verlo en el cuadro. La labriega en cambio lleva simplemente los zapatos, si este simple llevarlos fuese realmente tan simple. Cuantas veces la labriega se quite los zapatos en medio de un duro pero sano cansancio a la caída de la tarde, y ya al llegar al crepúsculo aún oscuro de la mañana, vuelva a echar mano de ellos, o al pasar de largo junto a ellos en los días de fiesta, sabe todo lo dicho, sin necesidad de hacer observación ni consideración alguna. El ser del útil consiste sin duda en servir para algo. Pero este mismo servir para algo descansa en la plenitud de un más esencial ser del útil. Vamos a llamarlo el "ser de confianza". En virtud de él, hace

la labriega caso, por intermedio de este útil, a la silenciosa llamada de la tierra; en virtud del ser de confianza del útil, está la labriega segura de su mundo. Mundo y tierra sólo existen para ella y para los que existen con ella de su mismo modo, sólo así: en el útil. Decimos "sólo" y erramos; pues el ser de confianza, el útil, es que asegura a la tierra la libertad con que constantemente acosa.

El ser del útil, el ser de confianza, concentra en sí todas las cosas a su modo y según su alcance. El servir para algo el útil sólo es, en rigor, la consecuencia esencial del ser de confianza. Aquél está dentro de éste y sin él no sería nada. Un útil determinado se gasta y consume; mas al propio tiempo el mismo usarlo sucumbe al desgaste, se embota y se vuelve habitual. Así es como el ser mismo del útil entra en obliteración rebajándose al mero útil. Tal obliteración del ser del útil es el desaparecer del ser de confianza. Pero esta desaparición a la que deben las cosas de uso, su monótona y pegajosa habitualidad, sólo es un testimonio más de la esencia original del ser del útil. La desgastada habitualidad del útil avanza entonces como la única forma de ser que al parecer le es exclusivamente propia. Tan sólo el mero servir para algo sigue siendo ahora visible. Y suscita la apariencia de que el origen del útil está en el mero confeccionarlo, imprimiendo a un material una forma. Pero el útil viene, en su auténtico ser, de más lejos. Material y forma y la distinción de ambos, son ellos mismos de un origen más hondo.

El reposo del útil que reposa en sí estriba en el ser *de confianza.* En este ser vemos por primera vez lo que en verdad es el útil. Pero aún no sabemos nada de lo que antes todos buscábamos, de lo cósico de la cosa y mucho menos sabemos aún lo que propia y exclusivamente buscamos, lo que tiene de obra la obra en el sentido de la obra de arte.

¿O habríamos hecho ya, sin darnos cuenta, de paso, por decirlo así, alguna experiencia acerca del ser de la obra?

Hallamos el ser del útil. Pero ¿cómo? No por medio de la descripción y explicación de un zapato realmente presente; no gracias a una información sobre el proceso de confección de zapatos, no en virtud de haber observado la manera real y efectiva de emplear el zapato acá y allá; sino tan sólo poniéndonos ante el cuadro de Van Gogh. El cuadro habló. En la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos.

La obra de arte nos hizo saber lo que es en verdad el zapato. Sería peor engaño de nosotros mismos el pensar que fue nuestra descripción, una operación subjetiva, la que lo pintó todo así, para atribuirlo después al útil. Si hay algo aquí de cuestionable, es tan sólo esto de que en la cercanía de la obra hayamos experimentado demasiado poco y hayamos dicho, tan toscamente y con términos tan de buenas a primeras, lo experimentado. Pero ante todo, no sirvió, en absoluto, la obra, como pudiera aparecer a primera vista, *simplemente* para representarnos

intuitivamente mejor lo que es un útil, antes bien, sólo en y por la obra se hizo propiamente visible el ser del útil.

¿Qué pasa aquí? ¿Qué opera en la obra? El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad *es*. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser. El estado de no ocultación de los entes es lo que llamaban los griegos ἀλήθεια. Nosotros decimos "verdad" y no pensamos mucho al decir esta palabra. Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad.

En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. "Poner" quiere decir aquí: asentar establemente. Un ente, un par de zapatos de labriego, se asienta en la obra establemente, a la luz de su ser. El ser del ente se asienta en su apariencia estable.

La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que crean tales obras se llaman bellas artes a diferencia de la artesanía que confecciona útiles. En el arte bello, no es bello el arte, sino que se llama así porque crea lo bello. Al contrario, la verdad pertenece a la lógica. Pero la belleza se reserva a la estética.

¿O con la proposición de que arte es el ponerse en operación la verdad, se revive aquella opinión, fe-

lizmente superada, de que el arte es una imitación y copia de lo real? Empero, la reproducción de lo existente requiere la concordancia con el ente, ajustarse a éste; *adaequatio* dice la Edad Media; ὁμοίωσις dice ya Aristóteles. La concordancia con el ente vale hace tiempo como la esencia de la verdad. Pero ¿queremos entonces decir que el cuadro de Van Gogh pinta un par de zapatos de campesino existentes y que es por tanto una obra porque logra aquella concordancia? ¿Queremos decir que el cuadro desprende una imagen de lo real y la traspone a una obra de la producción artística? De ninguna manera.

Entonces, en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas. Pero ¿dónde y cómo es esta esencia general de modo que concuerden con ella las obras de arte? ¿Con qué esencia de qué cosa debería concordar un templo griego? ¿Quién podría afirmar lo imposible, que en la obra arquitectónica se representa la idea del templo en general? Y, sin embargo, en tal obra, si lo es, está puesta en operación la verdad. O pensemos en el himno de Hölderlin, *El Rin*. ¿Qué es lo que aquí se ha presentado ante el poeta de suerte que pudiera representarse en la poesía? Por más que en el caso de este himno y poemas semejantes es claramente inaceptable pensar en una relación de imitación entre la realidad y la obra de arte, una obra como el poema de C. F. Meyer sería la mejor prueba de la opinión de que la obra copia.

La fuente romana

Asciende el chorro y al caer se derrama
llenando la redonda pila de mármol,
que rebozante se desborda
en el fondo de una segunda pila;
la segunda da, ya está harto rica,
su henchida onda a una tercera,
y cada una a la vez toma y da.
corre y descansa.

Aquí ni está pintada poéticamente una fuente que en verdad existe, ni se reproduce la esencia general de una fuente romana. Pero la verdad está ahí puesta en operación. ¿Cuál verdad acontece en la obra? ¿Puede en general acontecer la verdad y ser así histórica? La verdad, se dice, es algo intemporal y supratemporal.

Buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella. Se comprobó que lo real más patente en la obra es su cimiento cósico. Pero para aprehender el ser de la cosa no bastan los tradicionales conceptos de cosa, pues equivocan la esencia de lo cósico. El concepto dominante de cosa, la cosa como materia formada, ni siquiera se ha deducido de la esencia de la cosa sino de la esencia del útil. Además se mostró, en general, que el ser del útil ha afirmado hace tiempo una peculiar preeminencia en la interpretación del ente. Sin embargo, esta preeminencia, no propia-

mente pensada, del ser útil dio la señal para renovar la pregunta sobre lo que tiene de útil el útil, pero evitando las interpretaciones corrientes.

Lo que sea el útil dejamos que lo dijera una obra. De ahí llegó, por decirlo así, bajo la mano, a la luz del día, lo que está en operación en la obra: la apertura del ente en su ser, el acontecer de la verdad. Pero si la realidad de la obra no puede ser determinada de otro modo, sino a través de lo que está en operación en la obra ¿qué sucede entonces con nuestro propósito de buscar la obra de arte real en su realidad? Erramos, nos extraviamos, mientras suponemos que la realidad de la obra está en aquel cimiento de cosa. Estamos ahora ante un resultado notable de nuestras reflexiones, si en general se puede llamar a esto un resultado. Se han aclarado dos puntos:

Primero: como medios para captar lo que tiene de cosa la obra, los conceptos de cosa dominantes no bastan.

Segundo: el cimiento de cosa con el que quisimos captar la más patente realidad de la obra, no pertenece de ese modo a la obra.

Tan pronto como intentamos captar algo así en la obra, la tomamos, sin darnos cuenta, como un útil, al que además concedemos una superestructura que debe contener lo artístico. Pero la obra no es ningún útil, provisto además de un valor estético que a él se adhiere. Esto es tan escasamente una obra, como

la mera cosa un útil al que se priva de sus caracteres propios, como el servir y ser confeccionado.

Nuestro planteamiento de la interrogación respecto a la obra está quebrantado porque preguntamos no por la obra, sino mitad por una cosa y mitad por un útil. Pero éste no fue el planteamiento que hicimos la primera vez, sino el planteamiento de la pregunta era sobre estética. La manera como se consideró en lo anterior la obra de arte, estaba bajo el dominio de la tradicional interpretación de todo ente como tal. Pero la invalidación de esta pregunta acostumbrada no es lo esencial. Lo importante es abrir por primera vez la mirada para que se nos acerque más lo que tiene de obra la obra, lo que tiene de útil el útil, lo que tiene de cosa la cosa, cuando concebimos el ser del ente. Para esto es necesario que antes caigan las barreras de lo comprensible de suyo y se hagan a un lado los pseudoconceptos corrientes. Por eso debemos hacer un rodeo, pero que a la vez nos lleve al camino que puede conducir a una determinación de lo cósico de la obra. Lo que hay de cósico en la obra no se debe negar. Pero esto cósico en la obra, precisamente si pertenece al ser obra de la obra, debe ser pensando desde lo que tiene de obra la obra. Si es así, entonces el camino para determinar la realidad cósica de la obra no va de la cosa hacia la obra, sino al contrario de la obra a la cosa.

La obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del

ente, acontece en la obra. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. El arte es el ponerse en operación la verdad. ¿Qué es la verdad misma que a veces acontece como arte? ¿Qué es este ponerse en operación?

La obra y la verdad

El origen de la obra de arte es el arte. Pero ¿qué es el arte? El arte se realiza en la obra de arte. Por ello busquemos previamente la realidad de la obra. ¿En qué consiste? Las obras de arte muestran constantemente, si bien de muy diversas maneras, lo cósico. El intento de concebir lo cósico de la obra con ayuda de los conceptos de cosa acostumbrados fracasó. No sólo porque estos conceptos no captan lo cósico, sino porque con la pregunta acerca de su cimiento de cosa hemos forzado a la obra a entrar en un preconcepto que nos ha obstruido el acceso al ser obra de la obra. No se puede decidir, en general, acerca de lo cósico de la obra hasta no haber mostrado claramente el reposar en sí de la obra. Sin embargo, en general, ¿será jamás accesible la obra en sí? Para poder lograrlo se necesitaría arrancar la obra de todas las relaciones que tiene con lo que no es ella misma, para dejarla descansar sola por sí y sobre sí. Ahí se dirige ya la más propia intención del artista; la obra debe ser abandonada a su puro reposar en sí misma. Precisamente en el arte grande, y aquí sólo se habla de éste, el artista queda ante la obra como algo indiferente, casi como un conducto

a la producción, que se destruye a sí mismo, una vez creada la obra.

Así están y penden las obras mismas en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están aquí como son las obras en sí mismas, o nada más como objeto de la explotación artística? Las obras deben hacerse accesibles al goce artístico público e individual. Lugares oficiales toman a su cargo el cuidado y la conservación de las obras. Los conocedores y los árbitros del arte se ocupan de ellas. El comercio artístico se preocupa por el mercado. La investigación de la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia. Sin embargo ¿en estos múltiples manejos se nos enfrentan las obras mismas?

Los "Eginetas" en la colección de Munich, la *Antígona* de Sófocles en las mejores ediciones críticas están, como las obras que son, arrancados de su propio espacio existencial. Por más que su rango y su fuerza para impresionar sea muy grande, buena su conservación y su interpretación segura, su traslado a la colección las ha despojado de su mundo. Pero también si nos esforzamos por anular o evitar el traslado de la obra, investigando, por ejemplo, el templo de Paestum en su sitio y la catedral de Bamberg en su lugar, el mundo de las obras existentes se ha desvanecido.

El despojo y el desvanecimiento de su mundo son irrevocables. Las obras ya no son lo que eran. Las que encontramos son ciertamente las mismas, pero ellas mismas son las pasadas. Están frente a nosotros,

por ser las pasadas, en el reino de la tradición y la conservación. En lo sucesivo, quedan sólo siendo tales objetos. Su oponérsenos es en verdad una consecuencia de aquel reposar en sí anterior, pero ya no este mismo, que ha huido de las obras. Por más que toda cultura artística se haya elevado al extremo, para cultivar la obra por ella misma, sólo alcanza siempre al ser-objeto de la obra, que no es su ser-obra.

Pero entonces ¿es la obra todavía obra cuando está fuera de toda relación? ¿No pertenece a la obra, precisamente, esto de estar en relaciones? En todo caso sólo resta preguntar en cuáles relaciones está.

¿Adónde pertenece una obra? La obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura. Decíamos que en la obra está en operación el acontecer de la verdad. La referencia al cuadro de Van Gogh trataba de nombrar este acontecer. A este propósito surgió la pregunta sobre lo que sería la verdad y cómo puede acontecer; ahora hacemos la pregunta de la verdad en vista de la obra. Sin embargo, para intimar con lo que entra en la pregunta, es necesario hacer visible nuevamente el acontecer de la verdad en la obra. Para este intento escojamos de propósito una obra que no cuente entre las del arte representativo.

Una obra arquitectónica, como un templo griego, no representa nada. Se levanta con sencillez en el hendido valle rocoso. El edificio circunda la figura

del dios a la que deja alzarse, oculta por el pórtico, allá adentro, en el *recinto* sagrado. Mediante el templo está en él presente el dios. Esta presencia del dios es en sí la ampliación y delimitación del recinto como sagrado. Pero el templo y su recinto no se esfuman en lo indeterminado. El templo por primera vez construye y congrega simultáneamente en torno suyo la unidad de aquellas vías y relaciones en las cuales el nacimiento y la muerte, la desdicha y la felicidad, la victoria y la ignominia, la perseverancia y la ruina, toman la forma y el curso del destino del ser humano. La poderosa amplitud de estas relaciones patentes es el mundo de este pueblo histórico. Partiendo de tal ámbito, dentro de él se vuelve un pueblo sobre sí mismo para cumplir su destino.

El edificio en pie descansa sobre el fondo rocoso. Este reposo de la obra extrae de la roca lo oscuro de su soportar tan tosco y pujante para nada. En pie hace frente a la tempestad que se enfurece contra él y así muestra la tempestad sometida a su poder. El brillo y la luminosidad de la piedra aparentemente debidas a la gracia del sol, sin embargo, hacen que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inconmovible de la obra contrasta con el oleaje del mar y por su quietud hace resaltar su agitación. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo, toman por primera vez una acusada figura, y así

adquiere relieve lo que son. Este mismo nacer y surgir en totalidad fue llamado tempranamente por los griegos la φύσις. Ilumina a la vez aquello donde y en lo que funda el hombre su morada. Nosotros lo llamamos la tierra. Lo que aquí significa la palabra dista mucho de la representación de un depósito de materia, como también de la representación sólo astronómica de un planeta. La tierra es donde el nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse. En el nacer es la tierra como lo que alberga.

El templo en pie abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra que de tal modo aparece ella misma como el suelo nativo. Pero jamás se dan a conocer y existen los hombres y los animales, las plantas y las cosas, como objetos invariables, para venir más tarde a representar accesoriamente el ambiente adecuado del templo que un día se agrega al ya presente. Nos acercamos a lo que es, si pensamos todo al revés, supuesto que tengamos por adelantado ojos para ver cómo todo se vuelve hacia nosotros. El mero invertir las cosas por invertirlas no da ningún resultado.

El estar en pie el templo da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos. Esta visión queda abierta sólo mientras la obra es una obra y el dios no ha huido de ella. Eso mismo sucede con la estatua del dios que lo consagra como el vencedor en los juegos. No es un retrato por el que se pueda conocer más fácilmente qué

aspecto tiene el dios, sino que es una obra que hace estar presente al dios mismo, y que así *es* el dios mismo. Otro tanto vale para la obra literaria. En la tragedia no se exhibe o representa, sino que se realiza, la lucha entre los nuevos dioses y los antiguos. Al nacer la obra literaria de las leyendas populares, no habla sobre esta lucha, sino que transforma estas leyendas, de modo que cada palabra esencial lleva a cabo esa lucha y pone a decisión lo que es santo y lo que no lo es, lo que es grande y lo que es pequeño, lo que es valiente y lo que es cobarde, lo que es noble y lo que es fugaz, lo que es amo y lo que es siervo (cf. Heráclito, Frag. 53).

Entonces ¿en qué consiste el ser-obra de la obra? Mirando atentamente a lo hasta aquí indicado muy toscamente aclaramos más, ante todo, dos rasgos esenciales de la obra. Para ello partimos del primer plano del ser de la obra, conocido hace largo tiempo, lo cósico, que apoya nuestra conducta habitual respecto a ella.

Cuando una obra se coloca en una colección o en una exposición, se dice también que se establece. Pero este establecer es esencialmente distinto del establecimiento en el sentido de la construcción de un edificio, la erección de una estatua, la representación de una tragedia en el festival. El establecimiento es, como tal, la erección en el sentido de la consagración y la gloria. El establecimiento ya no significa aquí la mera colocación. Consagrar significa santificar en el sentido de que en la construcción,

que es obra *(Werkhaft)*, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a lo patente de su presencia. A la consagración pertenece la glorificación como apreciación de la dignidad y el esplendor del dios. Dignidad y esplendor no son propiedades cabe y tras de las cuales, además, está el dios, sino que en la dignidad, en el esplendor está presente el dios. En el destello de este esplendor brilla, es decir, se ilumina aquello que llamamos el mundo. Erigir significa hacer patente lo justo, en el sentido de aquella regla indicadora con la que da indicaciones lo esencial. Pero ¿por qué es el establecimiento de la obra una erección que consagra y da gloria? Porque esto exige la obra en su ser-obra. ¿Cómo llega la obra a la exigencia de un tal establecimiento? Porque ella misma en su ser-obra establece. ¿Qué establece la obra como obra? La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia.

Ser obra significa establecer un mundo. Pero ¿qué es eso de un mundo? Esto fue indicado con referencia al templo. Por el camino que aquí tenemos que andar sólo se podrá señalar la esencia del mundo. Incluso esta indicación se limita a precaver de aquello que pudiera, por de pronto, perturbar la visión esencial.

El mundo no es el mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Tampoco es el mundo un marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente. El mundo se mundaniza y es más existente que lo aprehensible

y lo perceptible, donde nos creemos en casa. Nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser. El mundo se mundaniza ahí donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia, unas veces aceptadas por nosotros, otras abandonadas, desconocidas y nuevamente planteadas. La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco lo tienen; pero sí pertenecen al impulso oculto de un ambiente en que están sumergidos. En cambio la campesina tiene un mundo porque se mantiene en lo abierto de lo existente. Por su ser de confianza el útil da a este mundo una particular necesidad y cercanía. Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y estrechez. En la mundanización, se forma aquel ámbito por el que es conferida o negada la protectora gracia de los dioses. También la fatalidad de la ausencia del dios es un modo como el mundo se mundaniza.

En cuanto que una obra es una obra da lugar a aquel ámbito. Dar espacio quiere decir aquí: dejar en libertad lo que de libre tiene lo abierto y ordenarla en el conjunto de sus rasgos. Este ordenamiento existe en virtud del citado erigir. La obra como obra establece un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto de un mundo. Pero el establecimiento de un mundo es sólo el único aquí nom-

brado de los rasgos esenciales en el ser-obra de la obra. Tratemos de hacer visible de la misma manera, partiendo del primer plano de la obra, al otro rasgo que corresponde al anterior.

Cuando una obra es creada con esta o aquella materia prima, piedra, madera, bronce, color, palabra, sonido, se dice también que está hecha de ella. Pero así como la obra exige un establecimiento en el sentido de una erección que consagra y glorifica, porque el ser obra de la obra consiste en un establecer el mundo, así también es necesaria la hechura, porque el ser-obra de la obra tiene el carácter de la hechura. La obra como obra es en esencia algo que hace. Pero ¿qué hace la obra? Llegaremos a saberlo cuando investiguemos esa llamada habitualmente hechura de las obras, que se presenta en primer plano.

Al ser obra de la obra pertenece el establecimiento de un mundo. En el ámbito de esta determinación ¿qué esencia tiene aquello que en la obra se llama la materia prima? El útil toma para prestar su servicio, puesto que está determinado por servicialidad, la materia en que consiste. La piedra se usa y se gasta en la confección del útil, por ejemplo, en el hacha. Desaparece en la servicialidad. La materia es tanto mejor y más apropiada, cuanto más se agota sin resistencia en el ser útil del útil. Pero el templo, al establecer un mundo, no hace que la materia se consuma, sino ante todo que sobresalga en la patencia del mundo de la obra; la roca llega a so-

portar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. Todo esto sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra, en lo firme y flexible de la madera, en lo duro y resplandeciente del bronce, en la luminosidad y oscuridad del color, en el sonar del sonido y la fuerza nominativa de la palabra.

Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir. La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada. El hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo. Al establecer la obra un mundo, hace la tierra. El hacer está entendido aquí en sentido estricto. La obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella. La obra hace a la tierra ser una tierra.

Pero ¿por qué esta hechura de la tierra debe acontecer en el modo de retraerse la obra a ella? ¿Qué es la tierra que de este modo logra su desocultación? La piedra pesa y denuncia su pesantez. Pero mientras que ésta nos pesa, rechaza, a la vez, toda penetración a su intimidad. Si lo intentamos, quebrando la roca, jamás mostrará en sus pedazos algo interior y manifiesto. Luego se ha retraído la piedra otra vez a lo sordo de la pesantez y lo macizo de sus pedazos. Si pretendemos captar la pesantez por otros caminos, poniendo la piedra en la balanza,

entonces reducimos su densidad a la cuenta de un peso. Esta determinación de la piedra, quizá muy exacta, queda como un número, pero la pesantez se nos ha escapado. El color luce y sólo quiere lucir. Si queremos entenderlo descomponiéndolo en un número de vibraciones, desaparece. Sólo se muestra mientras permanece sin descubrir ni aclarar. La tierra hace que toda penetración a su interior se estrelle contra ella. Convierte la impertinencia del cálculo en destrucción. Aunque esto tenga la apariencia de dominio y de progreso, bajo la forma de objetivación técnico-científica de la naturaleza, tal dominio resulta una impotencia del querer. La tierra sólo se abre e ilumina como es ella misma allí donde se preserva y se conserva como esencialmente infranqueable, retrocediendo ante cada descubrimiento, es decir, que siempre se mantiene cerrada. Todas las cosas de la tierra, ella misma en su totalidad, fluyen en una armonía alternativa. Pero este confluir no es desaparecer. Corre aquí la corriente, de suyo mansa, del deslindar, que deslinda cada ente presente en su presencia. Así hay en cada cosa que se cierra el mismo no-conocerse a sí. La tierra es lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma. Hacer la tierra quiere decir: hacerla patente como ocultante de ella misma.

La obra ejecuta la hechura de la tierra, al retraerse a ella. Pero lo auto-ocultante de la tierra no es un estado uniforme, ni rígido, sino que se desarrolla en inagotable plenitud de modos y formas sencillas.

En verdad el escultor se sirve de la piedra, así como el albañil la maneja a su manera. Pero el escultor no gasta la piedra. Esto sólo sucede en cierto modo cuando la obra fracasa. También el pintor se sirve del colorante, pero de manera que no se gasta el color, sino haciéndolo lucir. También el poeta se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como una palabra.

En ninguna parte de la obra existe nada de materia prima. Resulta aun dudoso si con la determinación esencial de lo que es el útil, caracterizándolo como materia, se toca su esencia.

El establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra son dos rasgos esenciales en el ser-obra de la obra. Pero pertenecen juntos a la unidad del ser de la obra. Buscamos esta unidad cuando reflexionamos en el estar en sí de la obra y procuramos expresar aquel oculto y único reposo del descansar en sí.

Pero con los rasgos esenciales mencionados, si es que vale la pena, hemos dado a conocer en la obra un acontecer, pero de ninguna manera un reposo; pues ¿qué es el reposo si no lo contrario del movimiento? No es una oposición que excluye el movimiento, sino que lo incluye. Sólo lo que se mueve puede reposar. La clase de reposo es según la especie de movimiento. En el movimiento como mero cambio de lugar de un cuerpo, el reposo es, clara-

mente, sólo el caso límite del movimiento. Si el reposo incluye el movimiento, entonces puede haber un reposo que es una íntima concentración del movimiento, esto es, la más alta movilidad, siempre que la clase de movimiento reclame un tal reposo. El reposo de la obra que reposa en sí, es de esta clase. Nos acercaremos a este reposo, si logramos captar en plena unidad la movilidad del acontecer en el ser de la obra. Preguntemos: ¿Qué relación muestran el establecimiento del mundo y la hechura de la tierra en la obra misma?

El mundo es la apertura que se abre en los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es lo sobresaliente que no impulsa a nada, lo siempre autoocultante y que de tal modo salvaguarda. El mundo y la tierra son esencialmente diferentes entre sí y sin embargo nunca están separados. El mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo. Sólo que la relación del mundo y la tierra no se deshace en la unidad vacía de lo opuesto que en nada se afecta. El mundo intenta, al descansar en la tierra, sublimar a ésta. Como es lo que se abre, no admite nada cerrado. Pero la tierra, como salvaguarda, *tiende siempre a internar y retener en su* seno al mundo.

La oposición entre el mundo y la tierra es una lucha. Falsearíamos con ligereza la esencia de la lucha, si la confundiéramos con la discordia y la riña y la comprendiéramos sólo como choque y destruc-

ción. Sin embargo, en la lucha esencial, los luchadores se levantan cada uno en la auto-afirmación de su esencia. Pero esta auto-afirmación no es jamás el obstinarse en un estado casual, sino el entregarse a la oculta originalidad de la fuente de su propio ser. En la lucha cada uno lleva al otro más allá de sí mismo. Así la lucha es cada vez más auténtica y más propiamente lo que es. Cuanto más toscamente se extrema la lucha, tanto más tenazmente se abandonan los luchadores a la intimidad de la sencilla conformidad consigo mismos. La tierra no puede privarse de lo abierto del mundo, si es que debe aparecer como tierra en el impulso libre de su ocultación. A su vez el mundo no puede huir de la tierra, si es que debe fundarse en algo decisivo, como horizonte y camino que rige todo destino esencial.

Al establecer la obra un mundo y hacer la tierra, instiga a la lucha. Pero no sucede esto para a la vez rebajar y apaciguar la lucha en un insípido convenio, sino para que la lucha siga siendo lucha. La obra realiza esta lucha estableciendo un mundo y haciendo la tierra. El ser-obra de la obra consiste *en pelear esta lucha entre el mundo y la tierra*. Puesto que la lucha llega a su punto más alto en la sencillez de la intimidad, por eso la unidad de la obra acontece en el costear esta lucha. Luchar esta pelea es la concentración siempre extremada de la movilidad de la obra. Por eso en la intimidad de

la lucha tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí.

Sólo por este reposo de la obra podemos concluir acerca de lo que está en operación en la obra. Hasta ahora fue una afirmación anticipada la de que en la obra de arte se pone en operación la verdad. ¿En qué medida acontece en el ser-obra de la obra, es decir ahora, en qué medida acontece la verdad en la lucha del mundo y la tierra? ¿Qué es la verdad?

Cuán mínimo y obtuso es nuestro saber sobre la esencia de la verdad, lo muestra la negligencia con que nos abandonamos al uso de esta palabra fundamental. Por verdad se entiende, en la mayoría de las veces, esta o la otra verdad. Esto quiere decir: algo verdadero. Semejante verdad puede ser un conocimiento que se enuncia en una proposición. Pero llamamos verdadera no sólo a una proposición, sino también a una cosa, por ejemplo, oro verdadero a diferencia del falso. ¿Qué se piensa al decir real? En cuanto tal es para nosotros lo existente en verdad. Es verdadero lo que corresponde a lo real, y real es lo que es en verdad. El círculo se ha cerrado nuevamente.

¿Qué significa "en verdad"? Verdad es la esencia de lo verdadero. ¿En qué pensamos cuando decimos esencia? Por ésta se toma corrientemente aquello que es común y en que concuerda todo lo verdadero. La esencia se da en la noción de género o en el concepto general que representa una cosa y que vale igualmente para muchas. Pero esta esencia indife-

rente (la esencialidad en el sentido de *essentia*) es sólo la esencia inesencial. ¿En qué consiste la esencia esencial de algo? Presuntamente se funda en lo que el ente es en verdad. La verdadera esencia de una cosa se determina por su verdadero ser, por la verdad del ente respectivo. Sólo que ahora no buscamos la verdad de la esencia, sino la esencia de la verdad. Se muestra así un enredo curioso. ¿Es sólo una curiosidad o incluso la vacía ingeniosidad de un juego de conceptos —o un abismo?

La verdad hay que pensarla en el sentido de la esencia de lo verdadero. La pensamos recordando la palabra de los griegos ἀλήθεια, como la desocultación del ente. Pero ¿es ésta ya una determinación de la esencia de la verdad? ¿No ofrecemos el mero cambio de la palabra, desocultación en vez de verdad, como una caracterización de la cosa? Sobre todo, se queda en un cambio de nombres, en tanto que no sabemos lo que debe suceder, para hacer necesario expresar la esencia de la verdad con la palabra desocultación. ¿Es para ello necesaria una renovación de la filosofía griega? De ninguna manera. Una renovación, si fuera posible esta imposibilidad, no nos ayudaría, pues la historia oculta de la filosofía griega consiste, desde su comienzo, en que no permanece conforme a la esencia de la verdad que brilla en la palabra ἀλήθεια, y que su saber y hablar sobre la esencia de la verdad ha de desplazarse más y más a la discusión de una deducida esencia de la verdad. La esencia de la verdad como

ἀλήθεια queda sin pensarse en la filosofía de los griegos y, con mayor razón, en la filosofía posterior. La desocultación es para el pensamiento lo más oculto en la existencia griega, pero a la vez lo presente desde una época temprana.

Pero ¿por qué no nos damos por satisfechos con la esencia de la verdad que hace siglos nos es familiar? Verdad significa ahora y hace tiempo la concordancia del conocimiento con la cosa. Sin embargo, para que el conocer y la proposición que da forma al conocimiento y lo enuncia puedan ajustarse a la cosa, y antes, para que la cosa misma pueda vincularse a la proposición, la cosa misma debe mostrarse en cuanto tal. ¿Cómo puede mostrarse, si por sí misma no puede escaparse de la ocultación, si no se encuentra en estado de desocultación? La proposición es verdadera cuando se ajusta correctamente a lo desocultado, es decir, a lo verdadero. La verdad de la proposición sólo es siempre lo correcto. Los llamados conceptos críticos de la verdad que desde Descartes parten de la verdad como certeza, sólo son variaciones de la determinación de la verdad como algo correcto. Esta esencia de la verdad que nos es familiar como lo correcto de las representaciones, se levanta y cae con la verdad como la desocultación del ente.

Cuando aquí y en otra parte concebimos la verdad como desocultación, no sólo nos acogemos a la traducción literal de una palabra griega, sino que reflexionamos sobre lo que hay de no experimentado

ni pensado en el fondo de esa esencia de la verdad como corrección, que nos es familiar y por ello está gastada. A veces accedemos a confesar que para comprobar y concebir lo correcto (verdad) de una proposición, debemos retroceder, naturalmente, a algo ya manifiesto. De hecho, este supuesto no puede evitarse. Mientras así hablamos y pensamos, siempre entendemos la verdad sólo como corrección, la cual exige ciertamente un supuesto que hacemos sepa el cielo cómo y por qué. Pero no presuponemos la desocultación de los entes, sino que es esta desocultación la que nos determina a pensar en una tal esencia, de manera que en nuestras representaciones quedamos a la zaga de la desocultación. No sólo debe estar descubierto de alguna manera aquello por lo que se rige un conocimiento, sino que también debe presentarse ya como totalidad en lo descubierto todo el reino en el que se mueve este regirse por algo, y asimismo aquello para quien se manifiesta el ajuste de la proposición a la cosa. Con todas nuestras representaciones correctas, ni siquiera podríamos suponer que haya algo manifiesto por lo que nos regimos, si la desocultación de los entes no nos hubiera expuesto a la claridad, en la cual entra todo ente y de la que se retira.

Pero ¿cómo es esto? ¿Cómo acontece la verdad como esta desocultación? Hay que explicar antes, más claramente, qué es esta desocultación en sí misma.

Las cosas y los hombres son, las ofrendas y los sacrificios son, los animales y las plantas son, los útiles y las obras son. El ente está en el ser. A través del ser va un destino encubierto que ha sido dispuesto entre lo divino y lo demoniaco. Hay mucho en los entes que el hombre no es capaz de dominar. Sólo se conoce poco. Lo conocido es aproximado, lo dominado inseguro. El ente nunca es, como podría parecer a la ligera, nuestra obra ni menos sólo nuestra representación. Si pensamos esta totalidad en unidad, entonces parece que aprehendemos lo que es en general, por muy toscamente que la aprehendamos.

Y, sin embargo, además del ente, no desviándose de él sino en su propio camino, sucede otra cosa. En el centro del ente en totalidad existe un lugar abierto que es un claro. Pensado desde el ente es más existente que el ente. Este centro abierto no está circundado por el ente, sino que este centro claro rodea a todo ente como la nada, que apenas conocemos.

El ente sólo puede ser, en cuanto ente, si está dentro y más allá de lo iluminado por esa luz. Sólo esta luz nos ofrece y nos garantiza un tránsito al ente que no somos nosotros y una vía de acceso al ente que somos nosotros mismos. Gracias a esta luz del ente está descubierto en ciertas proporciones que son cambiantes. Empero, sólo en el espacio iluminado puede el ente estar él mismo oculto. Todo ente, al que hace frente y acompaña este espacio

luminoso, guarda este raro antagonismo de la presencia, que se reserva siempre al mismo tiempo en una ocultación. La luz dentro de la que está el ente es en sí, al mismo tiempo, ocultación. Pero la ocultación impera entre los entes de dos maneras.

El ente se nos niega con excepción de aquel punto único, y en apariencia mínimo, con el que damos con la mayor facilidad cuando sólo podemos decir del ente que es. La ocultación como el negarse no es primero y únicamente el límite del conocimiento, sino el comienzo de la iluminación de lo alumbrado. Pero la ocultación está también, a la vez, aunque de otra manera, dentro de lo alumbrado. El ente se desliza ante el ente, el uno disimula al otro, éste oscurece a aquél, lo poco obstruye a lo mucho; lo aislado lo niega todo. Aquí el ocultarse no es el simple negarse, sino que el ente aparece, pero ofreciéndose como diferente a lo que es. Este ocultarse es un disimulo. Que el ente como falsa apariencia puede engañarnos, es la condición para que nos podamos equivocar, y no al contrario. La ocultación puede ser un negarse o un disimularse. Acerca de la ocultación no tenemos la seguridad de que sea lo uno o lo otro. La ocultación se oculta y se disimula ella misma. Esta quiere decir que el lugar abierto en el centro del ente, el campo luminoso, no es un escenario fijo, con el telón siempre levantado, en el que el drama del ente tiene lugar. Antes bien la iluminación sólo se efectúa en la forma de esta doble ocultación. La desocultación del ente no

es jamás tan sólo un estado existente, sino un acontecimiento. La desocultación (verdad) no es ni una propiedad de las cosas, en el sentido del ente, ni de las proposiciones.

En el círculo próximo de los entes nos creemos como en casa. El ente es familiar, de confianza, seguro. Sin embargo, marcha a través de la luz un permanente ocultarse en el doble aspecto del negarse y el disimularse. Lo seguro no es en el fondo seguro; es inseguro. La esencia de la verdad, es decir, la desocultación, está dominada por un rehusarse en el modo de la doble ocultación. La verdad es en su esencia no-verdad. Sea esto dicho para mostrar con énfasis, quizá paradójico, que a la desocultación como iluminación pertenece el rehusarse en el modo de la ocultación. La proposición: la esencia de la verdad es la no-verdad, no quiere decir que la verdad sea en el fondo falsedad. Mucho menos significa esta proposición que la verdad nunca sea ella misma, sino que es también siempre su contrario, para representarlo dialécticamente. La verdad es justamente ella misma, en cuanto al rehusarse ocultador, como negarse, adjudica a toda luz su constante origen, pero como disimularse adjudica a toda luz el inexorable rigor del extravío. Con el negarse ocultador, debe señalarse en la esencia de la verdad aquella oposición que ocurre entre el alumbramiento y la ocultación. Son los contrarios de la lucha primigenia. La esencia de la verdad es en sí misma la lucha primordial en que se con-

quista aquel centro abierto, dentro del cual está el ente, y desde el cual se recoge dentro de sí mismo.

Esta patencia acontece en medio del ente. Muestra un rasgo esencial que ya hemos mencionado. A lo patente pertenece un mundo y la tierra. Pero el mundo no es simplemente lo abierto que corresponde a lo iluminado y la tierra no es lo cerrado que corresponde a la ocultación. Más bien es el mundo la iluminación de los caminos, de las indicaciones esenciales a las que se ajusta todo decidir. Pero cada decisión se funda en algo no-dominado, oculto, que induce a error, porque de otro modo no sería decisión. La tierra no es simplemente lo cerrado, sino lo que aparece como cerrándose a sí mismo. El mundo y la tierra son, pues, según su esencia, combatientes y combatibles. Sólo como tales entran en la lucha del alumbramiento y la ocultación. La tierra sólo surge a través del mundo y el mundo sólo se funda en la tierra, mientras la verdad acontece como la lucha primordial entre el alumbramiento y la ocultación. Pero ¿cómo acontece la verdad? Respondemos que acontece en pocos modos esenciales. Uno de los modos como acontece la verdad es el ser-obra de la obra. Estableciendo un mundo y haciendo la tierra, la obra es el sostener aquella lucha en que se conquista la desocultación del ente en totalidad, la verdad.

En el estar ahí del templo acontece la verdad. Esto no significa que en él algo esté representado o reproducido correctamente, sino que el ente en

totalidad es llevado a la desocultación y tenido en ella. Tener significa resguardar. En el cuadro de Van Gogh acontece la verdad. Esto no significa que en él se haya pintado correctamente algo que existe, sino que al manifestarse el ser útil de los zapatos, alcanza el ente en totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, logra la desocultación.

En la obra está en operación la verdad, no solamente una verdad. El cuadro que muestra los zapatos de campesino, la poesía que habla de la fuente romana, no dan sólo a conocer lo que son estos entes en particular, en rigor, no dan a conocer en absoluto, sino que permiten acontecer a la desocultación como tal en relación al ente en totalidad. Cuanto más sencillos y esenciales sean los zapatos, cuanto más pura y sin adornos aparezca la fuente en su esencia, tanto más inmediata y llamativamente se hace más ente todo existente. Así se alumbra el ser que se auto-oculta. La luz de esta clase pone su brillo en la obra. El brillo puesto en la obra es lo bello. La belleza es un modo de ser la verdad.

Cierto que ahora se ha comprendido más claramente la esencia de la verdad en algunos aspectos. Por consiguiente, resulta más claro lo que está en operación en la obra. Sólo que el ser-obra de la obra, ahora visible, todavía no dice nada de aquella próxima y llamativa realidad de la obra que es lo cósico. Casi parece como si por la mira exclusiva de apresar lo más puramente posible el estar en sí de la obra misma, hubiésemos pasado por alto

completamente que una obra es siempre una obra, es decir, algo elaborado. Si algo caracteriza la obra como obra, es el hecho de ser creada. En tanto que la obra es creada y la creación necesita un medio de crear y en qué crear, sobreviene lo cósico en la obra. Esto es indiscutible. Sin embargo, queda la pregunta: ¿Cómo pertenece el ser-creado a la obra? Esto sólo se puede explicar si se aclara una doble cuestión:

1) ¿Qué se llama aquí ser-creado y crear a diferencia de fabricar y confeccionar?

2) ¿Cuál es la más íntima esencia de la obra por la que únicamente se puede estimar en qué medida el ser-creado le pertenece y determina el ser-obra de la obra?

La creación está aquí pensada con relación a la obra. A la esencia de la obra pertenece el acontecer de la verdad. Previamente determinamos la esencia de la creación por su relación con la esencia de la verdad, como desocultación del ente. La pertenencia del ser-creado a la obra sólo puede ser puesta a la luz mediante una aclaración más original aún de la esencia de la verdad. La pregunta sobre la verdad y su esencia vuelve otra vez.

Debemos plantearla una vez más, si es que la proposición de que la verdad está en operación en la obra no debe quedarse como una mera afirmación.

Ahora debemos preguntar más esencialmente aún: ¿hasta qué punto hay, en general, en la esencia de la verdad una referencia a algo así como una obra?

¿Qué clase de esencia es la verdad, que puede ser puesta en operación, o bajo qué condiciones determinadas debe incluso ser puesta en operación para ser verdad? Pero el poner en obra la verdad lo determinamos como la esencia del arte. De aquí que la última pregunta diga así:

¿Qué es la verdad, que puede o debe incluso acontecer como arte? ¿Hasta qué punto hay, en general, arte?

La verdad y el arte

El origen de la obra del arte y del artista es el arte. El origen es la fuente de la esencia, dentro de la cual está el ser de un ente. ¿Qué es el arte? Buscamos su esencia en la obra real. La realidad de la obra se determinó por lo que opera en la obra, por el acontecer de la verdad. Este acontecimiento lo concebimos como la lucha sostenida entre el mundo y la tierra. En el movimiento concentrado de este luchar está el reposo. Aquí se funda el reposar en sí de la obra.

En la obra está en operación el acontecimiento de la verdad. Pero lo que está así en operación está, pues, en la obra. Según esto, se postula ya a la obra real como la portadora de aquel acontecer. En seguida está otra vez ante nosotros la pregunta sobre lo cósico de la obra presente. Así finalmente se aclara un punto: por diligentemente que interroguemos el estar en sí de la obra, no daremos, sin

embargo, con su realidad, mientras no nos pongamos de acuerdo en que hay que tomar la obra como algo elaborado. Tomarla así es lo más fácil, pues en la palabra obra suena lo elaborado. Lo que tiene de obra la obra consiste en su ser-creada por el artista. Puede parecer extraño que esta determinación tan fácil y muy clara de la obra haya sido nombrada por primera vez hasta ahora.

Pero el ser-creado de la obra sólo se comprende patentemente partiendo del proceso de la creación. Así obligados por la situación debemos ponernos de acuerdo en que, para tocar el origen de la obra de arte, hay que entrar en la actividad del artista. El intento de determinar el ser-obra de la obra, puramente por esta misma, se muestra como irrealizable.

Si ahora nos apartamos de la obra, para perseguir la esencia de la creación, podríamos tener en la mente lo que se dijo primero del cuadro de los zuecos y después del templo griego.

La creación la pensamos como una producción. Pero también la confección del útil es una producción. Sin embargo, la artesanía —notable juego del lenguaje— no crea ninguna obra, ni tampoco cuando, como es preciso, distinguimos el producto manual del objeto fabricado. Pero ¿en qué se distingue la producción como creación de la producción como confección? Así como es fácil distinguir la creación de la obra y la confección del útil, así es difícil perseguir ambas clases de producción, cada una en sus rasgos esenciales. A primera vista encontramos

la misma conducta en la actividad del alfarero y el escultor, del carpintero y el pintor. La creación de la obra requiere la acción manual. Los grandes artistas aprecian en extremo la capacidad manual, para cuyo pleno dominio exigen un cultivo esmerado. Más que nadie se esfuerzan en adquirir siempre de nuevo el dominio en el oficio. Se ha hecho observar con frecuencia que los griegos, que entendían algo de obras de arte, usaban la misma palabra τέχνη para la artesanía y el arte, y designaban con la misma palabra τεχνίτης al artesano y al artista.

En esta virtud parece indicado determinar la esencia de la creación por su lado de oficio. Sólo que justamente la referencia al uso verbal de los griegos, que designa su experiencia del caso, debe hacernos reflexivos. Por habitual y obvia que sea la referencia a la usual designación griega de artesanía y arte con la misma palabra τέχνη, es, sin embargo, equivocada y superficial, porque τέχνη no significaba ni arte ni artesanía y, menos que nada, lo técnico en el sentido actual. La palabra τέχνη nunca significa en general una especie de ejecución práctica, sino que nombra, más bien, una especie de saber. Saber significa haber visto en el amplio sentido de ver, es decir, percibir lo presente en cuanto tal. La esencia del saber, para el pensamiento griego, descansa en la ἀλήθεια, o sea en la desocultación del ente. Es la portadora y directora de toda conducta con respecto al ente. La τέχνη como saber experimentado a la griega consiste en la producción de un ente

en tanto que lo pone delante como lo que se presenta en cuanto tal, sacándolo de la ocultación expresamente a la desocultación; no significa la actividad de un hacer. Por eso el artista es un τεχνίτης, no porque es también un artesano, sino porque lo mismo la producción de la obra que la producción del útil acontece en aquella otra producción que hace pro-venir al ente por su apariencia a su presencia. Empero, todo esto acontece en medio de los entes que surgen espontáneamente, en la φύσις. La designación del arte como τέχνη no quiere decir que la acción del artista se comprenda por la artesanía. Al contrario, lo que en la creación de la obra parece una confección manual es de otra especie. Esta acción es determinada y terminada por la esencia de la creación y queda incluida en ésta.

¿Siguiendo qué conducto debemos pensar la esencia de la creación, si no es el de la artesanía? ¿De qué otro modo que tomando en consideración lo que se crea, la obra? A pesar de que la obra únicamente se hace real al llevarse a cabo la creación y, por lo tanto, depende de ésta en su realidad, a pesar de eso, incluso precisamente por eso, la esencia de la creación depende de la esencia de la obra. Aun cuando el ser-creado de la obra hace referencia a la creación, sin embargo, el ser-creado de la obra así como la creación deben determinarse por el ser-obra de la obra. Ahora ya no podemos sorprendernos de por qué primero y largamente tratamos sólo de la obra, para luego hacer visible el ser-

creado. Si el ser-creado pertenece tan esencialmente a la obra, como suena en esta palabra, aún debemos intentar comprender más esencialmente lo que hasta aquí pudo determinarse como el ser-obra de la obra.

En vista de la delimitación lograda de la esencia de la obra, según la cual en ella está en operación la verdad, podemos caracterizar la creación como el hacer pro-ducirse en un producto. El devenir-obra de la obra es un modo del devenir y acontecer de la verdad. En su esencia yace todo. Pero ¿qué es la verdad que debe acontecer en semejante devenir como algo creado? ¿Hasta qué punto tiene la verdad por razón de su esencia una relación con la obra? ¿Se puede concebir esto por la esencia de la verdad hasta ahora aclarada?

La verdad es no-verdad. En la no-ocultación como verdad está a la vez el otro "no" de un doble impedimento. La verdad está en cuanto tal en la contraposición del alumbramiento y las dos clases de ocultación. La verdad es la lucha primordial en que, cada vez de una manera, se conquista lo patente en cuya escena entra y de la cual se retira todo lo que se muestra y surge como ente. De cualquier modo que la lucha estalle y acontezca, los luchadores, alumbramiento y ocultación, se separan, a causa de ella. Así se conquista lo abierto del campo de la lucha. La patencia de lo así patente, es decir, la verdad, sólo puede ser lo que es, o sea la patencia misma cuando y mientras ella misma se instala en lo así patente. Por eso cada ente debe ser en cada

caso un ente en que tome estado y haga estancia la patencia. Al ocupar él mismo ese estado patente lo mantiene patente y abierto. Poner y superponerse están aquí tomados en el sentido griego de θέσις, que significa poner al descubierto. Con la alusión a que la patencia se instala en lo patente, el pensamiento gira en un círculo del que aquí todavía no puede salir. Sólo indiquemos que si la esencia de la no-ocultación del ente pertenece de alguna manera al ser mismo (cf. *El ser y el tiempo*, § 44), éste hace por su esencia que acontezca el campo de juego de la patencia (el alumbramiento del ahí) y como tal lo lleva consigo donde surge cada ente a su manera.

La verdad sólo acontece cuando se instala en el campo de la lucha patente por acción de ella misma. Puesto que la verdad es la oposición entre alumbramiento y ocultación, pertenece a ella lo que aquí se llama instalación. Pero la verdad no existe de antemano en las estrellas para luego venir a alojarse suplementariamente en el ente. Esto es imposible porque únicamente la apertura del ente ofrece la posibilidad de un sitio en alguna parte que llenar con el que se presenta. El alumbramiento de la patencia y la instalación en lo patente se pertenecen mutuamente. Son la esencia del acontecer de la verdad. Ésta acontece históricamente en múltiples formas.

Una manera esencial como la verdad se arregla en el ente hecho patente por ella misma es el ponerse en operación la verdad. Otra manera de ser

de la verdad es el acto que funda un estado. Aun otro modo de llegar la verdad al alumbramiento es la proximidad de lo que pura y simplemente no es un ente, sino el más ente entre los entes. Todavía otra manera de fundarse la verdad es el sacrificio esencial. Otra manera como la verdad llega a ser es la interrogación del pensamiento, que como pensamiento del ser lo nombra en su problematicidad. Sin embargo, la ciencia no es un acontecer originario de la verdad, sino el cultivo respectivo de un terreno ya abierto de la verdad y precisamente por medio de la concepción y fundamentación de lo que se muestra en su círculo como posible y necesariamente correcto. Cuando una ciencia llega a una verdad más allá de lo correcto, es decir, al esencial descubrimiento del ente en cuanto tal, es filosofía.

Puesto que pertenece a la esencia de la verdad arreglarse en el ente, precisamente para llegar a ser verdad, por eso yace en la esencia de la verdad la referencia a la obra, como una posibilidad extraordinaria que tiene la verdad de ser siendo en medio del ente mismo.

La instalación de la verdad en la obra es la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser. La producción por consiguiente coloca a este ente en lo manifiesto, de tal manera que únicamente el producto alumbra la patencia de lo patente en que se produce. Cuando la producción trae consigo la apertura del ente,

la verdad, el producto es una obra. Tal producción es la creación. Este traer es un recibir y extraer dentro de la relación con lo no encubierto. Por consecuencia, ¿en qué consiste entonces el ser-creado? Aclarémoslo mediante dos determinaciones esenciales.

La verdad se arregla dentro de la obra. La verdad existe sólo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra. La verdad se arreglará en la obra como esa lucha de mundo y tierra. La lucha no se debe zanjar en un ente peculiar que haya de producirse expresamente para él, ni meramente alojarse en él, sino precisamente hacerse patente desde él. Este ente debe por eso tener en sí los rasgos esenciales de la lucha. En la lucha se conquista la unidad del mundo y la tierra. Al abrirse un mundo pone a decisión de un grupo humano histórico la victoria y la derrota, la bendición y la maldición, el dominio y la servidumbre. El mundo naciente saca a luz lo indeciso y lo aún sin medida y así abre la oculta necesidad de la medida y la decisión. Pero al abrirse el mundo surge la tierra que se muestra como la portadora de todo, albergada en su ley y siempre hermética. El mundo reclama su decisión y su medida y hace al ente llegar a lo patente de sus caminos. La tierra, portando y surgiendo, aspira a mantenerse hermética y a confiar todo a su ley. La lucha no es ningún corte como sería el abrir violentamente un mero abismo, sino que es la íntima pertenencia mutua de

los luchadores. Este corte junta a fuerza a los adversarios en su único fundamento que es la fuente de su unidad. Es un corte basal. Es también un corte vertical que traza los rasgos fundamentales del orto del alumbramiento del ente. Este corte no deja que los contrarios se destruyan mutuamente sino que da a la contraposición de medida y límite un solo perfil.

La verdad sólo se instala como lucha en un ente que se produce, de modo que abre la lucha en ese ente, es decir, desgarrándolo. El corte es la conjunción unitaria del vertical y basal, del transversal y el circular. La verdad se establece en el ente y este mismo ocupa lo abierto de la verdad. Pero este llenar sólo puede acontecer cuando el producto, la desgarradura, confía a lo auto-ocultante que salta en lo abierto. La desgarradura debe retraerse en la pesantez de la piedra, en la muda dureza de la madera, en el oscuro ardor de los colores. Al recoger la tierra en su seno la desgarradura, ésta se reestablece en lo abierto, de modo de surgir como lo que se resguarda y auto-oculta en lo patente. La lucha llevada a la desgarradura y de este modo reestablecida en la tierra y así fijada es la forma. El ser-creado de la obra quiere decir fijada la verdad en la forma. Es la conjunción conforme a la cual se ajusta la desgarradura. La desgarradura conformada es la unión del resplandor de la verdad. Lo que aquí se llama forma debe entenderse por aquella posición y composición en que la obra es en tanto que se expone y se propone.

En la creación de la obra la lucha como desgarradura debe volver a asentarse en la tierra y esta misma debe resaltar y emplearse como lo auto-ocultante. Pero este uso no gasta la tierra, ni abusa de ella como materia, sino que la pone en libertad, para ella misma. Este emplear la tierra es un operar con ella que se parece ciertamente a la aplicación de la materia en la artesanía. De aquí se origina la apariencia de que la creación de una obra es una actividad de artesanía, lo que no lo es jamás. Pero sí es siempre un empleo de la tierra para fijar la verdad en la forma. Al contrario, la confección del útil nunca es de inmediato un operar el acontecimiento de la verdad. El ser-acabado del útil es el *ser-formada* una *materia* como preparación para el uso. El ser-acabado del útil significa que es liberado para ir más allá de sí mismo, para agotarse en el servicio.

No es así el ser-creado de la obra, como se aclarará con la segunda nota que vamos a enunciar.

El ser-acabado del útil y el ser-creada de la obra coinciden en que constituyen un ser-producido.

Pero el ser-creado de la obra tiene frente a toda otra producción la particularidad de que la obra está creada dentro de lo creado. Pero ¿no vale esto mismo para todo producto y en general para lo que se origina de algún modo? Con todo producto se da, si es que con él se da algo, el ser-producido. En efecto, pero en la obra el ser-creado está expresamente creado dentro de lo creado de manera que

resalta del producto. Si es así, tenemos que poder experimentar el ser-creado en la obra.

El aparecer en la obra el ser-creado no significa que en ella deba advertirse que ha sido hecha por un gran artista. Lo creado no debe testificar que es ejecución de un competente y por ello hacer resaltar al ejecutante ante la consideración pública. No debe dar a conocer el *N.N. fecit,* sino que debe mantener a descubierto el simple *factum est.* A saber, que aquí acontece la no-ocultación del ente y que acontece como tal; que, en general, tal obra es y no que no es. La impulsión que la obra es por ser esta obra, y el no cesar esa impulsión constituye en la obra el constante reposar en sí. Justamente cuando es desconocido el artista, el proceso y las circunstancias en que nació la obra, resalta desde la obra y en su mayor pureza ese empuje, ese "que es" del ser-creación. Ciertamente, a cada útil disponible y en uso corresponde también el "que es" confeccionado. Pero este "que es" no aparece en el útil, al contrario, se desvanece en el servicio. Mientras más a mano está el útil, queda más disimulado que, por ejemplo, es tal martillo, y más exclusivamente se mantiene el útil en su ser-útil. En general, podemos advertir en todo existente que es; pero sólo es advertido para luego olvidarlo como habitual. Pero ¿qué puede ser más habitual que esto de que el ente es? Sin embargo, en la obra, esto de *que es* como tal resulta precisamente lo no habitual. El acontecimiento de ser-creación no sigue simplemente vibrando en la obra,

sino que lo que tiene de acontecimiento el que la obra sea como esta obra, proyecta la obra en torno y constantemente la tiene proyectada. Mientras más esencialmente se manifiesta la obra, más luminosa se hace la singularidad de que ella es y no que no sea. Mientras más esencialmente se manifiesta el empuje, más extraña y solitaria se hace la obra. En la producción de la obra radica este ofrecerse como "que es".

La pregunta sobre el ser-creatura de la obra debía acercarnos a lo que tiene de obra la obra y con ello a su realidad. El ser-creatura de la obra se reveló como el ser fijada la lucha en la forma, a través de la desgarradura. El ser-creatura de suyo es inmanente en la obra y está manifiesto como el empuje de "que es". Pero tampoco se agota la realidad de la obra en el ser-creatura. Al contrario, la consideración de la esencia del ser-creatura de la obra nos coloca en la situación de dar ahora el paso al que tendía todo lo dicho hasta aquí.

Mientras más solitaria está la obra en sí, afirmada en la forma, mientras más finamente parecen disolverse todas las referencias con el hombre, más sencillamente entra en lo manifiesto el empuje de que esta obra es, más esencialmente es impulsado lo insólito y expulsado lo hasta entonces sólitamente aparente. Pero este empuje múltiple no es violento; pues mientras más puramente está la obra extasiada en lo manifiesto del ente por ella misma abierto, más sencillamente nos inserta en eso manifiesto y al mismo tiempo nos saca de lo habitual. Seguir

este cambio quiere decir transformar las referencias habituales con el mundo y la tierra y acabando con toda acción, estimación, conocimiento o visión corrientes, atenerse a esas referencias para demorarse en la verdad que acontece en la obra. La conducta que es este demorarse permite a la creatura ser la obra que es. Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra.

Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación. Pero si una obra no encuentra de inmediato la contemplación que corresponde a la verdad que acontece en ella, eso de ninguna manera significa que la obra sea obra sin la contemplación. Si es una obra, siempre queda referida a los contempladores aun cuando y justo tenga que esperar por ellos y adquirir y aguardar el ingreso de ellos a su verdad. Aun el olvido en que pueda caer la obra no es la nada. Es todavía una contemplación que se alimenta de la obra. La contemplación de la obra significa estar dentro de la patencia del ente que acontece en la obra. Pero la estancia dentro de la contemplación es un saber. Sin embargo, el saber no consiste en mero conocer y representarse algo. Quien verdaderamente sabe del ente, sabe lo que quiere en medio del ente.

El querer aquí nombrado, que ni aplica un saber ni resuelve de antemano, se entiende por la experiencia fundamental del pensamiento en *El ser y el tiempo*. El saber que queda como un querer y el querer que permanece un saber, es el extático abandonarse del hombre existente a la desocultación del ser. El estado de resolución *(Entschlossenheit)*, como se entiende en *El ser y el tiempo*, no es la acción decidida de un sujeto, sino la apertura del existente *(Dasein)* para pasar del estar preso en el ente a la apertura del Ser. Sin embargo, en la existencia no sale el hombre de un interior a una exterioridad, sino que la esencia de la existencia es el soportante estar dentro en separación esencial de la iluminación del ente. Ni con la creación antes citada, ni con el querer ahora mencionado, se piensa en la ejecución ni en la acción de un sujeto que aspira y se pone a sí mismo como fin.

Querer es el escueto estado de resolución del existente ir-más-allá-de-sí-mismo, que se expone a la patencia del ente como puesta en la obra. Así transporta el estado de inferioridad a la ley. Así la contemplación de la obra como saber es el sereno estado de interioridad en lo extraordinario de la verdad que acontece en la obra.

Este saber que se naturaliza como querer en la verdad de la obra y sólo así sigue siendo una verdad no la saca de su estar en sí, ni la arrastra al círculo de las meras vivencias, ni la rebaja al papel de mero excitante de éstas. La contemplación de la obra no

aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro como el histórico soportar el existente *(Dasein)* por la relación con la no-ocultación. Sobre todo el saber en la manera de contemplar, está enteramente lejos de aquella habilidad de conocer, sólo por el gusto, lo formal de la obra, sus cualidades e incentivos, precisamente porque la contemplación es un saber. El haber visto es un estar decidido; es estar dentro de la lucha que la obra ha encajado en la desgarradura.

El modo de la correcta contemplación de la obra se coproduce y se traza pura y exclusivamente por la obra misma. La contemplación acontece en diferentes grados del saber y con un alcance, persistencia y claridad cada vez diferentes. Si la obra está destinada al mero goce artístico, esto no demuestra todavía que esté en la contemplación como obra. Al contrario, tan pronto como aquel empuje en lo extraordinario es atrapado por lo familiar y la habilidad de conocer, la explotación artística de la obra ha empezado. Aun la cuidadosa trasmisión de la obra, el intento científico de recuperarla, ya no llegan nunca al ser mismo de la obra, sino tan sólo a su recuerdo. Pero tampoco éste puede ofrecer a la obra una morada desde la cual contribuya a configurar la historia. La peculiar realidad de la obra sólo llega a ser fecunda donde la obra se contempla en la verdad que acontece por ella.

La realidad de la obra se ha determinado en sus elementos fundamentales por la esencia del ser-obra. Ahora podemos volver a tomar la pregunta introductoria: ¿qué sucede con lo cósico en la obra que debe garantizar su realidad inmediata? Sucede que ahora ya no planteamos la pregunta sobre lo cósico en la obra, pues, hacerlo así, tomamos de antemano a la obra como un objeto presente. Así no preguntamos por la obra misma sino desde nosotros que, al hacerlo así, no la dejamos ser una obra, sino que la representamos como un objeto que debe producirnos un estado de ánimo.

Empero, lo que en la obra tomada como objeto parece ser lo cósico en el sentido de los corrientes conceptos de cosa, y que desde ella experimentamos es lo que tiene de tierra la obra. La tierra salta en la obra porque en ésta, en cuanto tal, es donde está en operación la verdad y porque ésta, a su vez, sólo es instalándose en un ente. Pero en la tierra como lo esencialmente auto-ocultante, la apertura de lo manifiesto encuentra su máxima resistencia y así precisamente un lugar para su estancia permanente, dentro del cual debe ser fijada la forma.

¿Fue entonces superfluo hacer la pregunta sobre lo cósico de la cosa? De ninguna manera. En verdad, no se puede determinar el carácter de obra por lo cósico, más bien al contrario, con el saber acerca del carácter de obra, la pregunta acerca de lo cósico puede colocarse en el camino justo. No es poco, si recordamos que las maneras de pensar corrientes

desde la Antigüedad atracan la cosa y hacen predominar una interpretación del ente en total que, así como es inepta para la concepción esencial del útil y de la obra, es ciega ante la esencia original de la verdad.

Para la determinación de lo cósico de la cosa no basta ni considerarla como portadora de propiedades, ni como la multiplicidad de lo dado sensiblemente en su unidad, ni menos aún representarla como la estructura materia-forma que se deriva del carácter del útil. La visión que da peso y medida a la interpretación de lo cósico de la cosa, debe dirigirse hacia la pertenencia de la cosa a la tierra. Sin embargo, la esencia de la tierra como portadora auto-ocultante que no impulsa a nada, sólo se descubre por su irrupción en un mundo y en la oposición de ambos. Esta lucha está fijada en la forma de la obra y se hace patente por ésta. Por lo que respecta al útil, el hecho de que su carácter de útil lo experimentemos primero a través de la obra, vale también para lo cósico. Que de lo cósico nunca sepamos nada, o cuando lo sabemos sea sólo indistintamente, o sea que necesitamos de la obra, muestra que en el ser-obra de la obra está en operación el acontecimiento de la verdad, la apertura del ente. Pero, así replicaríamos definitivamente, ¿debe ser llevada la obra a la naturaleza, no por sí, sino por su llegar a ser creatura y la relación que ésta tiene con las cosas de la tierra, si es que lo cósico debe meterse exactamente en lo manifiesto? Alberto Durero, uno que

debía saberlo, dijo aquellas conocidas palabras: "El arte está verdaderamente metido en la naturaleza, quien puede arrancarlo lo tiene." Arrancar significa aquí extraer del corte y recortar éste con el buril en la plancha. Pero en seguida hacemos la pregunta contraria: ¿cómo se extraería la desgarradura si no fuera llevada a lo manifiesto por la proyección creadora como lucha entre la medida y lo sin medida? En la naturaleza está metida en verdad una desgarradura, que es medida y límite, y un poder productor ligado con ella que es el arte. Pero también es cierto que este arte se hace patente en la naturaleza únicamente mediante la obra, porque está metido originariamente en ésta.

El esfuerzo hecho en torno a la realidad de la obra debe preparar el terreno para encontrar en la obra real el arte y su esencia. La pregunta por la esencia del arte, el camino del saber de ella, debe ser traído de nuevo a un fundamento. La respuesta sólo es, como toda auténtica respuesta, el extremo alcance del último paso en una larga serie de interrogaciones. Cada respuesta sólo es vigente en tanto que está arraigada en la pregunta.

Pero la realidad de la obra no sólo se ha hecho para nosotros más clara por su ser obra, sino que se ha hecho esencialmente más rica. Al ser-creatura de la obra pertenece tan esencialmente la creación como la contemplación. Pero la obra es lo que hace posible a los creadores en su esencia, y que por esencia necesita contemplación. Si el arte es el origen

de la obra, entonces quiere decirse que hace brotar en su esencia la mutua correspondencia esencial en la obra, de la creación y la contemplación. Pero ¿qué es el arte mismo al que con justicia llamamos un origen?

En la obra está el acontecimiento de la verdad y, ciertamente, a la manera de una obra en operación. Según esta idea se determinó previamente la esencia del arte como el poner en operación la verdad. Pero esta determinación de propósito es ambigua. En un sentido dice que el arte es la fijación de la verdad que se establece en la forma. Esto acontece en la creación como el producir la desocultación del ente. Pero poner en la obra significa a la vez: poner en marcha y hacer acontecer el ser-obra. Esto sucede como contemplación. Entonces el arte es un devenir y acontecer de la verdad. ¿Procede entonces la verdad de la nada? En efecto, si la nada se piensa como la mera negación del ente, y además éste se representa como aquel existente habitual que después, al estar ahí la obra, nace y perece como el único ente presuntamente verdadero. En lo existente y habitual nunca se puede leer la verdad. Más bien sólo acontece la apertura de lo manifiesto y el alumbramiento del ente cuando se proyecta la patencia y llega al estado de proyección. La verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse. Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia Poesía. La esen-

cia del arte, en la que especialmente descansan la obra de arte y el artista, es el ponerse en operación la verdad. La esencia poetizante del arte hace un lugar abierto en medio del ente, en cuya apertura es distinto que antes. En virtud de la proyección puesta en operación, la desocultación del ente que se proyecta hacia nosotros, todo lo habitual y lo hasta ahora existente deja de ser ente por virtud de la obra. Lo habitual ha perdido la capacidad de ofrecer al ser como medida y de conservarlo. En este caso lo raro es que la obra de ninguna manera actúa sobre el ente existente hasta aquí por medio de conexiones causales. La acción de la obra no consiste en un efectuar. Se funda en un cambio que acontece por virtud de la obra, el cambio de la desocultación del ente y esto es decir del ser.

Pero la Poesía no es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal. Lo que la Poesía, como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía. En la mirada esencial puesta sobre la esencia de la obra y su relación con el acontecimiento de la verdad del ente, queda dudoso si la esencia de la Poesía, es decir, a la vez de la proyección, puede pensarse suficientemente tan sólo por la imaginación y la fantasía.

La esencia de la Poesía conocida ahora de un modo muy amplio, aunque quizá no por ello indeterminado, quede, pues, aquí como algo problemático, sobre lo que se trata de reflexionar.

Si todo arte es en esencia Poesía,[3] a ella debe reducirse entonces la arquitectura, la escultura, la música. Esto es una pura arbitrariedad mientras entendemos que las citadas artes son subespecies de la literatura, en caso que caractericemos la poesía con este título equívoco. Pero la poesía es sólo un modo del iluminante proyectarse de la verdad, es decir, del Poetizar *en este amplio sentido*. Sin embargo, la literatura, la poesía en sentido restringido, tiene un puesto extraordinario en la totalidad de las artes.

Para ver esto sólo es necesario tener el concepto justo del lenguaje. En la representación corriente, el hablar es equivalente a una especie de comunicación. Sirve para la conversación y el convenio, en general para el entendimiento mutuo. Pero el habla no es sólo ni primeramente una expresión oral y escrita de lo que debe ser comunicado. No sólo difunde lo patente y encubierto como así mentado en palabras y proposiciones, sino que el lenguaje es el que lleva primero al ente como ente a lo manifiesto. Donde no existe ningún habla como en el ser

[3] Heidegger utiliza la palabra alemana *Dichtung* y la palabra latinizada *Poesie*. Como esta distinción verbal no puede hacerse en español, hemos traducido *Dichtung* por Poesía con mayúscula y *Poesie* por poesía con minúscula.

de la piedra, la planta y el animal tampoco existe ninguna patencia del ente y en consecuencia tampoco de la no-existencia y de lo vacío. Cuando el habla nombra por primera vez al ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación. Este nombrar llama al ente a su ser, partiendo de él. Tal decir es un proyectar la luz en donde se dice lo que como ente llega a lo manifiesto. Proyectar es descargar algo yacente, en que la ocultación se dirige al ente como tal. La invocación se convierte en seguida en revocación, en la sorda confusión en que el ente se oculta y se sustrae. El decir proyectante es Poesía: el decir del mundo y la tierra, el decir del campo de su lucha, y con ello del lugar de toda cercanía y lejanía de los dioses. La Poesía es el decir de la desocultación del ente. El lenguaje en este caso es el acontecimiento de aquel decir en el que nace históricamente el mundo de un pueblo y la tierra se conserva como lo oculto. El decir proyectante es aquel que en la preparación de lo decible, al mismo tiempo, trae al mundo lo indecible como tal. En tal decir se acuñan de antemano los conceptos de la esencia de un pueblo histórico, es decir, la pertenencia de éste a la historia universal.

La Poesía está tomada aquí en un sentido tan amplio, y pensada al mismo tiempo en una unidad interna tan esencial con el habla y la palabra, que debe quedar abierta la cuestión de si el arte en todas sus especies desde la arquitectura hasta la poesía agotan la esencia de la Poesía.

El lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial. Pero puesto que el habla es aquel acontecimiento en el que por primera vez se abre el ente como ente para el hombre, por eso mismo, la poesía, en sentido restringido, es la Poesía más originaria en sentido esencial. Así, pues, el habla no es Poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía. En cambio, la arquitectura y la escultura siempre acontecen ya y sólo en lo patente del decir y el nombrar. Son regidas y dirigidas por lo patente. Pero precisamente por esto son caminos y maneras peculiares de arreglarse la verdad en la obra. Son cada una un modo propio de poetizar dentro del alumbramiento del ente, que ya ha acontecido en el habla inadvertidamente.

El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente.

La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real sólo en la contemplación. Así, a cada modo de instaurar corresponde uno de contemplar. Podemos

ahora hacer ver, en unos cuantos trazos, la estructura esencial del arte en la medida en que la anterior caracterización de la esencia de la obra pueda ofrecernos una primera referencia para ello.

El poner-en-la-obra la verdad impulsa lo extraordinario a la vez que expulsa lo habitual y lo que se tiene por tal. La verdad que se abre en la obra nunca se deduce ni se comprueba por lo hasta ahora ocurrido. Esto en su exclusiva realidad queda anulado por la obra. Por eso lo que el arte instaura nunca se compensa ni se suple con lo existente disponible. La instauración es una superabundancia, una ofrenda.

La proyección Poética de la verdad que se sitúa en la obra jamás se realiza en lo vacío e indeterminado. Más bien la verdad en la obra se proyecta hacia los venideros contempladores, es decir, hacia un grupo humano histórico. Sin embargo, lo proyectado no es nunca una exigencia arbitraria. El proyecto poetizante que tiene la verdad es la patentización de aquello en lo que el existente *(Dasein)* está ya proyectado como histórico. Esto es la tierra y para un pueblo histórico su tierra, el fundamento auto-ocultante en donde descansa con todo lo que, aun oculto para el mismo, él es. Pero es su mundo el que impera por la relación del existente *(Dasein)* con la desocultación del ser. Por eso todo lo que se da al hombre en la proyección debe ser sacado del fondo cerrado y puesto expresamente sobre éste. Así es fundado por primera vez como el fundamento portador. Toda creación es, por ser este sacar, un extraer *(schöpfen,*

"sacar agua de la fuente"). El subjetivismo moderno entiende mal lo creador en el sentido de la tarea genial del sujeto soberano. La instauración de la verdad no es sólo instauración en el sentido del libre ofrecimiento, sino a la vez instauración en el sentido de fundamento que funda. La proyección poética sale de la nada, en cuanto a que nunca toma su ofrenda de lo corriente y ya ahora ocurrido. Sin embargo, no sale jamás de la nada debido a que lo proyectado por ella sólo es el destino mismo ya previamente contenido del existente histórico mismo *(Dasein)*.

La ofrenda y la fundamentación tienen lo repentino de lo que se llama un comienzo. Sin embargo, esto repentino del comienzo, lo propio del salto desde lo inmediato, no excluye sino precisamente incluye que el comienzo se preparaba disimuladamente mucho tiempo antes. El comienzo auténtico es ya en cuanto salto un haber saltado, que salta libre por encima de lo venidero, si bien como encubierto. El comienzo contiene ya oculto el final. El auténtico comienzo no es jamás lo que de comienzo tiene lo primitivo. Lo primitivo carece de futuro, porque no tiene el salto y el vuelo que ofrenda y funda. No es capaz de dar de sí más, porque no contiene otra cosa que lo que aprisiona.

El comienzo, al contrario, contiene siempre la plenitud no abierta de lo prodigioso, es decir, la lucha con lo seguro. El arte como Poesía es instauración en el tercer sentido de provocación de la lucha de

la verdad y es, por esto, instauración como comienzo. Siempre que el ente en totalidad, como el ente mismo, reclama la fundación en lo manifiesto, logra el arte como instauración en su esencia histórica. Esto sucedió en Occidente por primera vez en Grecia. Lo que en el futuro se llamaría ser se puso ejemplarmente por obra. El ente en totalidad así abierto se transformó entonces en el ente en sentido de lo creado por Dios. Esto sucedió en la Edad Media. Este ente se transformó otra vez al principio y en el transcurso de la Edad Moderna. El ente se transformó en objeto que se podía penetrar y dominar por el cálculo. Cada vez se abrió un mundo nuevo y esencial. Cada vez hubo de instalarse la patencia del ente mediante la fijación de la verdad en la forma en el ente mismo. Cada vez aconteció la desocultación del ente. Se puso en operación y quien lo puso fue el arte.

Siempre que el arte acontece, es decir, cuando hay un comienzo, se produce en la historia un empuje y ésta comienza o recomienza. La historia no se entiende aquí como una sucesión cualquiera de acontecimientos, por muy importantes que sean en la época. La historia es el emerger de un pueblo a la misión que le es dada como un sumergirse en el medio que le es dado.

El arte es poner en la obra la verdad. En esta proposición se oculta una ambigüedad esencial, con arreglo a la cual la verdad es el sujeto o el objeto del poner. Pero, aquí, sujeto y objeto son nombres

inadecuados. Impiden precisamente pensar esta esencia ambigua, una tarea que ya no pertenece a esta consideración. El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra. El arte acontece como Poesía. Ésta es instauración en el triple sentido de ofrenda, fundación y comienzo. El arte como instauración es esencialmente histórico. Esto no sólo significa que el arte tiene una historia en sentido externo, que en el cambio de los tiempos se produce al lado de muchas otras cosas y se transforma y perece ofreciendo a la historia cambiantes aspectos, sino que el arte es historia en el sentido esencial de que la funda en la significación señalada.

El arte permite brotar a la verdad. El arte brota como la contemplación que instaura en la obra la verdad del ente. Lo que significa la palabra origen es que algo brota, en un salto que funda, de la fuente de la esencia al ser.

El origen de la obra de arte, es decir, a la vez, de los creadores y los contempladores, es decir, de la existencia histórica de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte en su esencia es un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica.

Preguntamos por la esencia del arte; ¿por qué preguntamos así? Para poder interrogar propiamente si el arte es o no un origen en nuestra existencia histórica y bajo qué condiciones puede serlo y debe serlo. Tal reflexión no es capaz de forzar el arte

y su evolución. Pero este saber reflexivo es la preparación preliminar y por eso indispensable para la evolución del arte. Sólo tal saber prepara a la obra su espacio, al creador su camino y al contemplador su lugar.

En tal saber, que sólo lentamente puede acrecentarse, se decide si el arte puede ser un origen y entonces debe ser un arranque, o si sólo debe quedar como un apéndice y entonces sólo puede ser presentado como un fenómeno usual de la cultura.

¿Estamos nosotros en nuestra existencia histórica en el origen? ¿Sabemos o atendemos a la esencia del origen o sólo apelamos, en nuestra actitud hacia el arte, al conocimiento culto del pasado? Para esta disyuntiva y su decisión hay una señal infalible. El poeta Hölderlin, cuya obra todavía está en vísperas de ser afrontada por los alemanes, ha nombrado esa señal al decir:

Difícilmente abandona el lugar
lo que mora cerca del origen.

La peregrinación, IV, 167.

Epílogo

Las precedentes reflexiones conciernen al enigma del arte, el enigma que es el arte mismo. La aspiración está lejos de resolver el enigma. Queda como tarea ver el enigma.

Se llama estética, casi desde la época en que comienza, una consideración propia sobre el arte y el artista. La estética toma a la obra de arte como un objeto, a saber, como objeto de la αἴσθησις, de la percepción sensible en amplio sentido. Hoy a esta percepción se le llama vivencia. La manera como el hombre vive el arte debe dar una explicación sobre su esencia. La vivencia no es sólo la fuente decisiva que da la norma para el goce del arte, sino de la creación artística. Todo es vivencia. Sin embargo, quizá es la vivencia el elemento en que muere el arte. La muerte sucede tan lentamente que necesita algunas centurias.

Ciertamente se habla de las imperecederas obras de arte, y del arte como un valor eterno. Se habla así en términos que no toman en cuenta con precisión todas las cosas esenciales porque las temen; tomar en cuenta con precisión se llama en último término pensar. ¿Qué temor es ahora más grande que el que se tiene ante el pensamiento? ¿Hablar de las obras imperecederas y del valor eterno del arte tiene algún contenido y alguna consistencia? ¿O es esto sólo una manera de hablar, pensando a medias, de un tiempo en que el arte grande junto con su esencia se ha retirado del hombre?

En la más comprensiva reflexión sobre la esencia del arte que posee el Occidente, porque está pensada desde el punto de vista de la metafísica, en las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, se encuentra esta proposición: "Pero ya no tenemos ninguna

necesidad de exponer un contenido en la forma del arte. El arte es para nosotros por el lado de su destino supremo un pasado. . ."

No se puede uno zafar de esta proposición y de todo lo que está tras de ella argumentando contra Hegel: desde que la estética de Hegel fue expuesta por última vez en el invierno de 1828-29 en la Universidad de Berlín hemos visto surgir muchas y nuevas obras de arte y direcciones artísticas. Esta posibilidad no ha querido negarla Hegel. Solamente queda la pregunta: ¿Es todavía el arte una manera esencial y necesaria en que acontece la verdad decisiva para nuestra existencia histórica o ya no lo es? Pero si ya no lo es, entonces queda la pregunta de por qué es así. La decisión sobre la proposición de Hegel no se ha fallado, pues tras de ésta se encuentra el pensamiento occidental desde los griegos, a cuyo pensamiento corresponde ya una verdad que acontece del ente. Si la decisión sobre la proposición se falla, cuando se falle, tiene que serlo por esta verdad del ente y sobre ella. Hasta entonces permanecerá valedera la proposición. Por eso es necesaria la pregunta de si la verdad que expresa la proposición es definitiva y, cuando así sea, decir qué es.

Tal pregunta que a veces se nos presenta clara y a veces imprecisa sólo puede hacerse si previamente hemos reflexionado en la esencia del arte. Tratamos de dar algunos pasos al plantear la pregunta sobre el origen de la obra de arte. Esto equi-

vale a poner ante la vista el carácter de obra de la obra. Lo que aquí se entiende con la palabra origen está pensado partiendo de la esencia de la verdad.

La verdad de que se ha hablado no coincide con lo que se conoce con este nombre y que se atribuye como cualidad al conocimiento y a la ciencia, para distinguirlo de lo bello y de lo bueno que son los nombres de los valores de la conducta no-teorética.

La verdad es la desocultación del ente en cuanto tal. La verdad es la verdad del ser. La belleza no ocurre al lado de esta verdad. Cuando la verdad se pone en la obra se manifiesta. El manifestarse es, como este ser de la verdad en la obra y como obra, la belleza. Así pertenece lo bello a la verdad que acontece por sí. No es sólo relativo al gusto y únicamente su objeto. La belleza descansa sin embargo en la forma, pero sólo porque la forma se alumbró un día desde el ser como la entidad del ente. En otro tiempo aconteció el ser como εἶδος. La ἰδέα se encaja a la μορφή. El σύνολον, el todo propio de μορφή e ὕλη, el ἔργον, en el modo de la ἐνέργεια. Esta manera de presencia se transforma en la *actualitas* del *ens actu*. La *actualitas* se convierte en realidad. La realidad se convierte en objetividad. La objetividad en vivencia. En el modo como el ente es real para el mundo occidental se oculta una coincidencia peculiar de la belleza con la verdad. A la transformación esencial de la verdad corresponde

la historia de la esencia del arte occidental. Tal arte es tan poco concebible por la belleza tomada en sí, como por la vivencia, en el supuesto de que, en general, el concepto metafísico alcance hasta su esencia.

HÖLDERLIN Y LA ESENCIA DE LA POESIA

en memoria de
Norbert Von Hellingrath
caído el 14 de diciembre de 1916

Las cinco palabras-guía

1. *Poetizar: la más inocente de todas las ocupaciones* (III, 377).
2. *Y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que muestre lo que es...* (IV, 246.)
3. *El hombre ha experimentado mucho.*
   Nombrado a muchos celestes,
   desde que somos un diálogo
   y podemos oír unos de otros (IV, 343).
4. *Pero lo que queda, lo instauran los poetas* (IV, 63).
5. *Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra* (VI, 25).

¿Por qué se ha escogido la obra de Hölderlin con el propósito de mostrar la esencia de la poesía? ¿Por qué no Homero o Sófocles, por qué no Virgilio o Dante, por qué no Shakespeare o Goethe? En las obras de estos poetas se ha realizado la esencia de la poesía tan ricamente o aún más que en la creación de Hölderlin, tan prematura y bruscamente interrumpida. Puede ser. Sin embargo, sólo es Hölderlin el escogido. Pero ¿es posible deducir de la obra de un único poeta, la esencia general de la poesía? Lo general, es decir, lo que vale para muchos, sólo podemos alcanzarlo por medio de una reflexión comparativa. Para esto es necesario la muestra del mayor número posible de la multiplicidad de poesías y géneros poéticos. La poesía de Hölderlin es sólo una entre muchas. De ninguna manera basta ella sola como modelo para la determinación de la esencia de la poesía. Por eso nuestro propósito ha fracasado en principio, si entendemos por "esencia de la poesía" lo que se contrae en el concepto general y que vale igualmente para toda poesía. Pero esto general que vale igualmente para todo particular es siempre lo indiferente, aquella "esencia" que nunca puede ser esencial. Buscamos precisamente lo esencial de la esencia que nos fuerza a decidir si en lo venidero tomamos en serio la poesía y cómo; si junto obtenemos los supuestos para mantenernos en el dominio de la poesía y cómo.

Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta. Por eso está en el punto decisivo.

Sólo que poetizar sobre el poeta ¿no es la señal de un narcisismo extraviado y a la vez la confesión de una carencia de plenitud del mundo? ¿Poetizar sobre el poeta no es un exceso desconcertante, algo tardío, un final?

La respuesta es la siguiente: es indudable que el camino por el que logramos la respuesta es una salida. No podemos aquí como sería necesario, exhibir cada una de las poesías de Hölderlin en un recorrido completo. En vez de esto, sólo reflexionaremos en cinco palabras-guía del poeta sobre la poesía. El orden determinado de estos motivos y su conexión interna deben poner ante los ojos la esencia esencial de la poesía.

1

En una carta a su madre, de enero de 1799, Hölderlin llama a la poesía "la más inocente de todas las ocupaciones". ¿Hasta dónde es "la más inocente"? La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario.

Este juego se escapa de lo serio de la decisión que siempre de un modo o de otro compromete *(schuldig macht)*. Poetizar es por ello enteramente inofensivo. E igualmente es ineficaz, puesto que queda como un hablar y decir. No tiene nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad y la transforma. La poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. La poesía es inofensiva e ineficaz. ¿Qué puede ser menos peligroso que el mero lenguaje? Al llamar a la poesía "la más inocente de las ocupaciones", todavía no hemos concebido su esencia. Pero al menos indicamos por dónde debemos buscarla. La poesía crea su obra en el dominio y con la "materia" del lenguaje. ¿Qué dice Hölderlin sobre el lenguaje? Oigamos una segunda palabra del poeta.

2

En un bosquejo fragmentario que data del mismo tiempo (1800) que el citado pasaje de la carta, dice el poeta:

"Pero el hombre vive en cabañas, recubriéndose con un vestido recatado, pues mientras es más íntimo, es más solícito y guarda su espíritu, como la sacerdotisa la flama celeste, que es su entendimiento. Y por eso se le ha dado el albedrío y un poder superior para ordenar y realizar lo semejante a los dioses y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que con él cree y

destruya, se hunda y regrese a la eternamente viva, a la maestra y madre, para que muestre lo que es, que ha heredado y aprendido de ella lo que tiene de más divino, el amor que todo lo alcanza" (IV, 246).

El lenguaje, el campo del "más inocente de los bienes", "el más peligroso de los bienes": ¿cómo se concilian ambas frases? Dejemos estas primeras preguntas y reflexionemos en tres cuestiones previas: *1)* ¿De quién es el lenguaje un bien? *2)* ¿Hasta dónde es el más peligroso de los bienes? *3)* ¿En qué sentido es en general un bien?

Fijémonos desde luego en qué lugar está la palabra sobre el lenguaje: en el bosquejo de una poesía que debe decir quién es el hombre a diferencia de otros seres de la naturaleza; se nombran la rosa, el cisne, el ciervo en el bosque (IV, 300 y 385). En el contraste de la planta frente al animal empieza el citado pasaje: "Pero el hombre vive en cabañas."

¿Quién es el hombre? Aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar significa por una parte patentizar y por otra que lo patentizado queda en lo patente. El hombre es lo que es aun en la manifestación de su propia existencia. Esta manifestación no quiere decir la expresión del ser del hombre suplementaria y marginal, sino que constituye la existencia del hombre. Pero ¿qué debe mostrar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Esta pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y

aprendiz en todas las cosas. Pero éstas están en conflicto. A lo que mantiene las cosas separadas en conflicto, pero que igualmente las reúne, Hölderlin llama "intimidad". La manifestación de la pertenencia a esta intimidad acontece mediante la creación de un mundo, así como por su nacimiento, su destrucción y su decadencia. La manifestación del ser del hombre y con ello su auténtica realización acontece por la libertad de la decisión. Esta aprehende lo necesario y se mantiene vinculada a una aspiración más alta. El ser testimonio de la pertenencia al ente en totalidad acontece como historia. Pero para que sea posible esta historia se ha dado el habla al hombre. Es un bien del hombre.

Pero, ¿hasta dónde es el habla "el más peligroso de los bienes"? Es el peligro de los peligros, porque empieza a crear la posibilidad de un peligro. El peligro es la amenaza del ser por el ente. Pero el hombre expresado en virtud del habla es un Revelado a cuya existencia como ente asedia e inflama, y como no-ente engaña y desengaña. El habla es lo que primero crea el lugar abierto de la amenaza y del error del ser y la posibilidad de perder el ser, es decir, el peligro. Pero el habla no es sólo el peligro de los peligros, sino que encierra en sí misma, para ella misma necesario, un peligro continuo. El habla es dada para hacer patente, en la obra, al ente como tal y custodiarlo. En ella puede llegar a la palabra lo más puro y lo más oculto,

así como lo indeciso y común. La palabra esencial, para entender y hacerse posesión más común de todos, debe hacerse común. Respecto a esto se dice en otro fragmento de Hölderlin: "Tú hablas a la divinidad, pero todos han olvidado que siempre las primicias no son de los mortales, sino que pertenecen a los dioses. Los frutos deben primero hacerse más cotidianos, más comunes, para que se hagan propios de los mortales" (IV, 238). Lo puro y lo común son de igual manera un dicho. La palabra como palabra no ofrece nunca inmediatamente la garantía de que es una palabra esencial o una ilusión. Al contrario una palabra esencial, a menudo toma, en su sencillez, el aspecto de inesencial. Y lo que, por otra parte, da la apariencia de esencial por su atavío es sólo una redundancia o repetición. Así, el habla debe mantenerse siempre en una apariencia creada por ella misma, y arriesgar lo que tiene de más propio, el decir auténtico.

Pero ¿en qué sentido es un "bien" para el hombre éste que es el más peligroso? El habla es su propiedad. Dispone de ella con el fin de comunicar experiencias, decisiones, estados de ánimo. El habla sirve para entender. Como instrumento eficaz para ello es un "bien". Sólo que la ausencia del habla no se agota en eso de ser un medio de entenderse. Con esta determinación no tocamos su propia esencia, sino que indicamos nada más una consecuencia de su esencia. El habla no es sólo un instrumento que el hombre posee entre otros muchos, sino que es lo

primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes. Sólo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío. Sólo donde rige el mundo hay historia. El habla es un bien en un sentido más original. Esto quiere decir que es bueno para garantizar que el hombre puede *ser* histórico. El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre. Debemos primero asegurarnos de esa esencia del habla, para concebir verdaderamente el campo de acción de la poesía y a ella misma. ¿Cómo acontece el habla? Para encontrar la respuesta a esta pregunta, reflexionemos sobre una tercera palabra de Hölderlin.

3

Tropezamos con esta palabra en un proyecto grande y desarrollado para el poema incompleto que comienza: "Reconciliador en que tú nunca has creído. . ." (IV, 162 y 339 *s.)*

El hombre ha experimentado mucho.
Nombrado a muchos celestes,
desde que somos un diálogo
y podemos oír unos de otros

(IV, 343),

Hagamos resaltar luego, en estos versos, lo de inmediato referido en el contexto hasta aquí discutido: "Desde que somos un diálogo"... Nosotros los hombres somos un diálogo. El ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero en el *diálogo*. Sin embargo, esto no es sólo una manera como se realiza el habla, sino que el habla sólo es esencial como diálogo. Lo que de otro modo entendemos por "habla", a saber, un repertorio de palabras y de reglas de sintaxis, es sólo el primer plano del habla. Pero ¿qué se llama ahora un "diálogo"? Evidentemente el hablar unos con otros de algo. Así entonces el habla es el medio para llegar uno al otro. Sólo que Hölderlin dice: "Desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros." El poder oír no es una consecuencia del hablar mutuamente, sino antes al contrario el supuesto de ello. Sólo que también el poder oír, en sí, está arreglado sobre la posibilidad de la palabra y necesita de ésta. Poder hablar y poder oír son igualmente originarios. Somos un diálogo quiere decir que podemos oírnos mutuamente. Somos un diálogo significa siempre igualmente que somos *un* diálogo. Pero la unidad de este diálogo consiste en que cada vez está manifiesto en la palabra esencial el uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón de lo cual somos uno y propiamente nosotros mismos. El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia *(Dasein)*.

Pero Hölderlin no nos dice simplemente que somos un diálogo, sino: "Desde que somos un diálogo. . ."

Cuando la capacidad de hablar del hombre está presente y se ejercita, no está ahí sin más el acontecimiento esencial del habla: el diálogo. ¿Desde cuándo somos un diálogo? Donde debe haber un diálogo es preciso que la palabra esencial quede relacionada con el uno y el mismo. Sin esta relación es también justamente imposible disputar. Pero el uno y el mismo sólo pueden ser patentes a la luz de algo permanente y constante. Sin embargo, la constancia y la permanencia sólo aparecen cuando lucen la persistencia y la actualidad. Pero esto sucede en el momento en que se abre el tiempo en su extensión. Hasta que el hombre se sitúa en la actualidad de una permanencia, puede por primera vez exponerse a lo mudable, a lo que viene y a lo que va; porque sólo lo persistente es mudable. Hasta que por primera vez "el tiempo que se desgarra" irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente. Somos un diálogo desde el tiempo en que "el tiempo es". Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos. Ser un diálogo y ser histórico son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo.

Desde que somos un diálogo, el hombre ha experimentado mucho, y nombrado muchos dioses. Hasta que el habla aconteció propiamente como

diálogo, vinieron los dioses a la palabra y apareció un mundo. Pero, una vez más, importa ver que la actualidad de los dioses y la aparición del mundo no son una consecuencia del acontecimiento del habla, sino que son contemporáneos. Y tanto más cuanto que el diálogo, que somos nosotros mismos, consiste en el nombrar los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra.

Pero los dioses sólo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan, y estamos bajo su invocación. La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a tal invocación. Esta respuesta brota, cada vez, de la responsabilidad de un destino. Cuando los dioses traen al habla nuestra existencia, entramos al dominio donde se decide si nos prometemos a los dioses o nos negamos a ellos.

Con esto podemos estimar plenamente lo que significa: "Desde que somos un diálogo. . ." Desde que los dioses nos llevan al diálogo, desde que el tiempo es tiempo, el fundamento de nuestra existencia es un diálogo. La proposición de que el habla es el acontecimiento más alto de la existencia humana ha obtenido así su explicación y fundamentación.

Pero inmediatamente surge la cuestión: ¿cómo empieza este diálogo que nosotros somos? ¿Quién realiza aquel nombrar de los dioses? ¿Quién capta en el tiempo que se desgarra algo permanente y lo detiene en una palabra? Hölderlin nos lo dice con

la segura ingenuidad del poeta. Oigamos una cuarta palabra.

4

Esta palabra forma la conclusión de la poesía *En memoria (Andenken)* y dice: "Mas lo permanente lo instauran los poetas" (IV, 63). Esta palabra proyecta una luz sobre nuestra pregunta acerca del origen de la poesía. La poesía es instauración por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que se instaura? Lo permanente. Pero ¿puede ser instaurado lo permanente? ¿No es ya lo siempre existente? ¡No! Precisamente lo que permanece debe ser detenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complicado, la medida debe anteponerse a lo desmedido. Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad. El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente. Pero aun lo permanente es fugaz. "Es raudamente pasajero todo lo celestial, pero no en vano" (IV, 163 *s.)*. Pero que eso permanezca, eso está "confiado al cuidado y servicio de los poetas" (IV, 145). El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra. Lo permanente nunca es

creado por lo pasajero; lo sencillo no permite que se le extraiga inmediatamente de lo complicado; la medida no radica en lo desmesurado. La razón de ser no la encontramos en el abismo. El ser nunca es un ente. Pero puesto que el ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, deben ser libremente creados, puestos y donados. Esta libre donación es instauración.

Pero al ser nombrados los dioses originalmente y llegar a la palabra la esencia de las cosas, para que por primera vez brillen, al acontecer esto, la existencia del hombre adquiere una relación firme y se establece en una razón de ser. Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser. Si comprendemos esa esencia de la poesía como instauración del ser con la palabra, entonces podemos presentir algo de la verdad de las palabras que pronunció Hölderlin, cuando hacía mucho tiempo la noche de la locura lo había arrebatado bajo su protección.

5

Esta quinta palabra-guía la encontramos en el gran poema, poema inmenso que principia:

En azul amable florece
el techo metálico del campanario

(VI, 24 *s.*).

Aquí dice Hölderlin (v. 32 *s.*):

> *Pleno de méritos, pero es poéticamente*
> *como el hombre habita esta tierra.*

Lo que el hombre hace y persigue lo adquiere y merece por su propio esfuerzo. "Sin embargo —dice Hölderlin en duro contraste—, todo esto no toca la esencia de su morada en esta tierra, todo esto no llega a la razón de ser de la existencia humana." Ésta es "poética" en su fundamento. Pero nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar que instaura los dioses y la esencia de las cosas. "Habitar poéticamente" significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es "poética" en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación.

La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera "expresión" del "alma de la cultura".

Que nuestra existencia sea en el fondo poética no puede, en fin, significar que sea propiamente sólo un juego inofensivo. Pero ¿no llama Hölderlin mismo a la poesía, en la primera palabra-guía citada, "la más inocente de las ocupaciones"? ¿Cómo

se compagina esto con la esencia de la poesía que ahora explicamos? Con esto retrocedemos a la pregunta que de pronto habíamos puesto a un lado. Y al contestar esa pregunta tratemos a la vez de resumir ante la mirada interna la esencia de la poesía y del poeta.

El primer resultado fue que el reino de acción de la poesía es el lenguaje. Por lo tanto, la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje. Pero en segundo lugar se puso en claro que la poesía, el nombrar que instaura el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. Al contrario, entonces es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía.

El fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser. Sin embargo, el lenguaje es "el más peligroso de los bienes". Entonces la poesía es la obra más peligrosa y a la vez "la más inocente de las ocupaciones".

En efecto, cuando podamos concebir ambas determinaciones en un solo pensamiento, concebiremos la plena esencia de la poesía.

Pero entonces: ¿es la poesía la obra más peligrosa? En la carta a un amigo, antes de su partida para el último viaje a Francia, escribe Hölderlin: "¡Oh amigo! El mundo está ante mí más claro que otra vez y más serio. Me gusta como va, me gusta, como cuando en verano el viejo padre sagrado, con mano tranquila, sacude la nube rojiza con relámpagos de bendición. Pues entre todo lo que puedo ver de Dios es esta señal la que se ha hecho predilecta. Antes saltaba de júbilo por una nueva verdad, una visión mejor de lo que está sobre nosotros y a nuestro alrededor; ahora temo que me suceda al final lo que al viejo Tántalo, que recibió de los dioses más de lo que podría digerir" (V, 321).

El poeta está expuesto a los relámpagos de Dios. De eso habla aquella poesía que nosotros reconocemos como la más pura poesía de la esencia de la poesía y que comienza:

Como cuando en día de fiesta, para ver el campo,
sale el labrador, en la mañana...

(IV, 151 *s.*).

Y se dice en la última estrofa:

Es derecho de nosotros, los poetas,
estar en pie ante las tormentas de Dios,
con la cabeza desnuda,

para apresar con nuestras propias manos el
rayo de luz del Padre, a él mismo.
Y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos
el dón celeste.

Y un año más tarde, después de que Hölderlin tocado por la locura regresa a la casa de su madre, escribe al mismo amigo, recordando su estancia en Francia:

"El poderoso elemento, el fuego de los cielos, la tranquilidad de los hombres, su vida en la naturaleza, su limitación y contentamiento, me han impresionado siempre y, como se repite de los héroes, bien puedo decir que Apolo me ha herido" (V. 327). La excesiva claridad lanza al poeta en las tinieblas. ¿Se necesita todavía otro testimonio del máximo peligro de su "ocupación"? Lo dice todo el propio destino del poeta. Suena como un presagio esta palabra en el *Empédocles* de Hölderlin:

Debe partir a tiempo,
aquel por el que habla el espíritu

(III, 154).

Y, sin embargo, la poesía es "la más inocente de las ocupaciones". Hölderlin escribe así en su carta no sólo para no lastimar a su madre, sino porque sabe que este inofensivo aspecto externo pertenece a la esencia de la poesía de igual modo que el valle a la montaña. Pero ¿cómo se elabo-

raría y conservaría esta obra peligrosa, si el poeta no estuviera "proyectado fuera" de lo cotidiano, y protegido por la apariencia de inocuidad de su ocupación?

La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. Por ella llegan al reposo, no evidentemente al falso reposo de la inactividad y vacío del pensamiento, sino al reposo infinito en que están en actividad todas las energías y todas las relaciones (cf. la carta a su hermano, 1º de enero de 1799; III, 368 *s.*).

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad. Así lo confiesa la Panthea de Empédocles en su clarividencia de amiga (III, 78).

...ser uno mismo.
Eso es la vida, y nosotros, los otros, somos
ensueños de aquélla.

Así parece vacilar la esencia de la poesía en su apariencia exterior, pero, sin embargo, está firme. Es, pues, ella misma instauración en su esencia, es decir, fundamento firme.

Ciertamente toda instauración queda como una donación libre, y Hölderlin oye decir: "Sean libres los poetas como las golondrinas" (IV, 168). Pero esta libertad no es una arbitrariedad sin ataduras y deseo caprichoso, sino suprema necesidad.

La poesía como instauración del ser tiene una *doble* vinculación. En vista de esta ley íntima, aprehendemos por primera vez de un modo total su esencia.

Poetizar es el dar nombre original a los dioses. Pero a la palabra poética no le tocaría su fuerza nominativa, si los dioses mismos no nos dieran el habla. ¿Cómo hablan los dioses?

> *...Y los signos son,*
> *desde tiempos remotos, el lenguaje de los dioses*
>
> (IV, 135).

El dicho de los poetas consiste en sorprender estos signos para luego transmitirlos a su pueblo. Este sorprender los signos es una recepción y, sin embargo, a la vez, una nueva donación; pues el poeta vislumbra en el "primer signo" ya también lo acabado y pone audazmente lo que ha visto en su palabra para predecir lo todavía no cumplido.

> *...vuela el espíritu audaz*
> *como el águila en la tormenta,*
> *prediciendo sus dioses venideros*
>
> (IV, 135).

La instauración del ser está vinculada a los signos de los dioses. La palabra poética sólo es igualmente la interpretación de la "voz del pueblo". Así llama Höderlin a las leyendas en las que un pueblo hace memoria de su pertenencia a los entes en totalidad. Pero a menudo esta voz enmudece y se extenúa en sí misma. No es capaz de decir por sí lo que es propio, sino que necesita de los que la interpretan. El poema que lleva por título *La voz del pueblo* se nos ha trasmitido en dos versiones. Ante todo, las estrofas finales son diferentes, aun cuando se complementan. En la primera versión dice la conclusión:

Por eso, porque es piadosa y ama a los celestes,
venero la voz del pueblo, voz reposada.
Pero, por los Dioses y los Hombres,
que no se complazca demasiado en su reposo

(IV, 141).

Y he aquí la segunda versión:

...En verdad
son buenas las leyendas, si son en memoria
del Altísimo, sin embargo, es preciso
uno que interprete lo sagrado

(IV, 144).

Así, la esencia de la poesía está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los

signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo. Es un "proyectado fuera", fuera en aquel *entre,* entre los dioses y los hombres. Pero sólo en este *entre* y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia. "Poéticamente el hombre habita esta tierra."

Ininterrumpidamente, y cada vez más seguro en medio de la plenitud desbordante de imágenes, Hölderlin ha consagrado su vocabulario poético, con la mayor sencillez, a este reino intermedio. Esto nos fuerza a decir que es el poeta de los poetas.

¿Pensaríamos ahora que Hölderlin se haya engolfado en un vacío y exagerado narcisismo por la falta de plenitud del mundo? o ¿reconoceremos que este poeta ha penetrado poéticamente el fondo y el corazón del ser con un excesivo impulso? Para Hölderlin mismo valen las palabras que dice Edipo, en aquel tardío poema, "En amable azul florece . . .":

Quizá el rey Edipo
tiene un ojo de más

(VI, 26).

Hölderlin poematiza la esencia de la poesía, pero no en el sentido de un concepto de valor intemporal. Esta esencia de la poesía pertenece a un tiempo determinado. Pero no conformándose a este tiempo como algo ya existente. Cuando Hölderlin instaura de nuevo la esencia de la poesía, determina por

primera vez un tiempo nuevo. Es el tiempo de los dioses que han huido y del dios que vendrá. Es el tiempo de *indigencia,* porque está en una doble carencia y negación: en él ya no más de los dioses que han huido, y en él todavía no del que viene.

La esencia de la poesía que instaura Hörderlin es histórica en grado supremo, porque anticipa un tiempo histórico. Pero como esencia histórica es la única esencia esencial.

El tiempo es de indigencia y por eso muy rico su poeta, tan rico que, con frecuencia, al pensar el pasado y esperar lo venidero, se entumece y sólo podría dormir en este aparente vacío. Pero se mantiene en pie, en la nada de esta noche. Cuando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo. Esto anuncia la séptima estrofa de la elegía *Pan y vino* (IV, 123). En ella se dice poéticamente lo que sólo se ha podido pensar analíticamente.

Pero ¡amigo! venimos demasiado tarde.
En verdad viven los dioses
pero sobre nuestra cabeza, arriba en otro mundo
trabajan eternamente y parecen preocuparse poco
de si vivimos. Tanto se cuidan los celestes de no herirnos.
Pues nunca pudiera contenerlos una débil vasija,
sólo a veces soporta el hombre la plenitud divina.
La vida es un sueño de ellos.

Pero el error nos ayuda como un adormecimiento.
Y nos hacen fuertes la necesidad y la noche.
Hasta que los héroes crecidos en cuna de bronce,
como en otro tiempo sus corazones son parecidos en fuerza a los celestes.
Ellos vienen entre truenos.
Me parece a veces mejor dormir, que estar sin compañero
Al esperar así, qué hacer o decir no lo sé.
Y ¿para qué poetas en tiempos aciagos?
Pero, son, dices tú, como los sacerdotes sagrados del Dios del vino,
que erraban de tierra en tierra, en la noche sagrada.

INDICE

SE TERMINO DE IMPRIMIR EN
LOS TALLERES GRÁFICOS
AVELLANEDA, MANUEL
OCANTOS 253, AVELLANEDA,
EN EL MES DE MAYO DE 1992.
SE TIRARON 4.500 EJEMPLARES

Martin Heidegger

ARTE Y POESIA

Los dos ensayos cuya versión al español aparece en este volumen, traducidos por el filósofo mexicano Samuel Ramos (1897-1959), constituyen hasta ahora las únicas reflexiones que Martin Heidegger ha dedicado a responder estrictamente al problema de la estética. Se trata de *El origen de la obra de arte* y *Hölderlin y la esencia de la poesía*, reunidos con el título abreviado de *Arte y poesía.* Ambos fueron leídos por su autor en conferencias sustentadas con diferencia de algunos meses. Sin embargo, las páginas sobre la poesía fueron impresas antes de 1937, en tanto que las que se refieren a la obra artística no se publicaron hasta 1952.

En nuestra edición no hemos adoptado el orden en que aparecieron en alemán sino el orden en que se presentaron al pensamiento del autor de *El ser y el tiempo,* por considerar que resulta más lógico y facilita la comprensión de las ideas del filósofo alemán acerca de estas cuestiones, ya que en el escrito sobre la poesía aprovecha y aplica algunos conceptos ampliamente explicados en *El origen de la obra de arte.*

ARTE • RELIGION Y FILOSOFIA
PSICOLOGIA Y CIENCIAS SOCIALES
HISTORIA • LITERATURA • CIENCIA Y TECNICA

